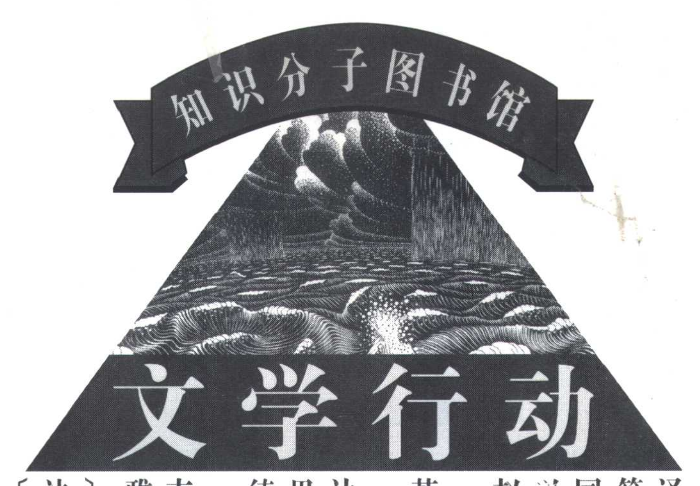


知识分子图书馆

# 文学行动

〔法〕雅克·德里达 著 赵兴国等译

中国社会科学出版社




〔法〕雅克·德里达 著 赵兴国等译






中国社会科学出版社

(京)新登字 030 号

**图书在版编目(CIP)数据**

文学行动/(法)德里达著;赵兴国译. 一北京:中国社会科学出版社,1998.3

(知识分子图书馆)

ISBN 7-5004-2212-1

Ⅰ. 文…　Ⅱ. ①德…②赵…　Ⅲ. 结构主义学派-文学理论　Ⅳ. I109.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 28696 号

中国社会科学出版社出版发行
(北京鼓楼西大街甲 158 号)
艺苑印刷厂印刷　新华书店经销
1998 年 3 月第 1 版　1998 年 3 月第 1 次印刷
开本:850×1168 毫米 1/32　印张:12　插页:4
字数:304 千字　印数:1　10000 册
定价:20.00 元

# 总 序

1986—1987年，我在厄湾加州大学（UC Irvine）从事博士后研究，先后结识了莫瑞·克里格（Murray Krieger）、J. 希利斯·米勒（J. Hillis Miller）、沃尔夫冈·伊瑟尔（Walfgang Iser）、雅克·德里达（Jacques Derrida）和海登·怀特（Hayden White）；后来应老朋友弗雷德里克·詹姆逊（Fredric Jameson）之邀赴杜克大学参加学术会议，在他的安排下又结识了斯坦利·费什（Stanley Fish）、费兰克·伦屈夏（Frank Lentricchia）和爱德华·萨义德（Edward W. Said）等人。这期间因编选《最新西方文论选》的需要，与杰费里·哈特曼（Geoffrey Hartman）及其他一些学者也有过通信往来。通过与他们交流和阅读他们的作品，我发现这些批评家或理论家各有所长，他们的理论思想和批评建构各有特色，因此便萌发了编译一批当代批评理论家的“自选集”的想法。1988年5月，J. 希利斯·米勒来华参加学术会议，我向他谈了自己的想法和计划。他说“这是一个绝好的计划”，并表示将全力给予支持。考虑到编选的难度以及与某些作者联系的问题，我请他与我合作来完成这项计划。于是我们商定了一个方案：我们先选定十位批评理论家，由我起草一份编译计划，然后由米勒与作者联系，请他们每人自选能够反映其思想发展或基本理论观点的文章约50万—60万字，由我再从中选出约25万—30万字的文章，负责组织翻译，在中国出版。但1989年以后，由于种种原因，这套书的计划被搁置下来。1993年，米勒再次来华，我们商定，不论多

么困难，要将这一翻译项目继续下去(此时又增加了版权问题，米勒担保他可以解决)。作为第一辑，我们当时选定了十位批评理论家：哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom)、保罗·德曼（Paul de Man)、德里达、特里·伊格尔顿（Terry Eagleton)、伊瑟尔、费什、詹姆逊、克里格、米勒和萨义德等。1995年，中国社会科学出版社决定独家出版这套书，并于1996年签了正式出版合同，大大促进了工作的进展。

为什么要选择这些批评理论家的作品翻译出版呢？首先，他们都是在当代文坛上活跃的批评理论家，在国内外有相当大的影响。保罗·德曼虽已逝世，但其影响仍在，而且其最后一部作品于去年刚刚出版。其次，这些批评理论家分别代表了当代批评理论界的不同流派或不同方面，例如克里格代表芝加哥学派或新形式主义，德里达代表解构主义，费什代表读者反应批评或实用批评，萨义德代表后殖民主义文化研究，德曼代表修辞批评，伊瑟尔代表接受美学，米勒代表美国解构主义，詹姆逊代表美国马克思主义和后现代主义文化研究，伊格尔顿代表英国马克思主义和意识形态研究。当然，这十位批评理论家并不能反映当代思想的全貌。因此，我们正在商定下一批批评家和理论家的名单，打算将这套书长期出版下去，而且，书籍的自选集形式也可能会灵活变通。

从总体上说，这些批评家或理论家的论著都属于“批评理论”(critical theory）范畴。那么什么是批评理论呢？虽然这对专业工作者已不是什么新的概念，但我觉得仍应该略加说明。实际上，批评理论是60年代以来一直在西方流行的一个概念。简单说，它是关于批评的理论。通常所说的批评注重的是文本的具体特征和具体价值，它可能涉及到哲学的思考，但仍然不会脱离文本价值的整体观念，包括文学文本的艺术特征和审美价值。而批评理论则不同，它关注的是文本本身的性质，文本与作者的关系，文本与读者的关系以及读者的作用，文本与现实的关系，语言的作

用和地位，等等。换句话说，它关注的是批评的形成过程和运作方式，批评本身的特征和价值。由于批评可以涉及到多种学科和多种文本，所以批评理论不限于文学，而是一个新的跨学科的领域。它与文学批评和文学理论有这样那样的联系，甚至有某些共同的问题，但它有自己的独立性和自治性。大而化之，可以说批评理论的对象是关于社会文本批评的理论，涉及到文学、哲学、历史、人类学、政治学、社会学、建筑学、影视、绘画，等等。

批评理论的产生与社会发展密切相关。60年代以来，西方进入了所谓的后期资本主义，又称后工业社会、信息社会、跨国资本主义社会、工业化之后的时期或后现代时期。知识分子在经历了60年代的动荡、追求和幻灭之后，对社会采取批判的审视态度。他们发现，社会制度和生产方式以及与之相联系的文学艺术，出现了种种充满矛盾和悖论的现象，例如跨国公司的兴起，大众文化的流行，公民社会的衰微，消费意识的蔓延，信息爆炸，传统断裂，个人主体性的丧失，电脑空间和视觉形象的扩展，等等。面对这种情况，他们充满了焦虑，试图对种种矛盾进行解释。他们重新考察现时与过去或现代时期的关系，力求找到可行的、合理的方案。由于社会的一切运作（如政治、经济、法律、文学艺术等）都离不开话语和话语形成的文本，所以便出现了大量以话语和文本为客体的批评及批评理论。这种批评理论的出现不仅改变了大学文科教育的性质，更重要的是提高了人们的思想意识和辨析问题的能力。正因为如此，批评理论一直在西方盛行不衰。

我们知道，个人的知识涵养如何，可以表现出他的文化水平。同样，一个社会的文化水平如何，可以通过构成它的个人的知识能力来窥知。经济发展和物质条件的改善，并不意味着文化水平会同步提高。个人文化水平的提高，在很大程度上取决于阅读的习惯和质量以及认识问题的能力。阅读习惯也许是现在许多人面临的一个问题。传统的阅读方式固然重要，但若不引入新的阅读方式、改变旧的阅读习惯，恐怕就很难提高阅读的质量。其实，阅

读方式也是内容，是认知能力的一个方面。譬如一谈到批评理论，有些人就以传统的批评方式来抵制，说这些理论脱离实际，脱离具体的文学作品。他们认为，批评理论不仅应该提供分析作品的方式方法，而且应该提供分析的具体范例。显然，这是以传统的观念来看待当前的批评理论，或者说将批评理论与通常所说的文学批评或理论混同了起来。其实，批评理论并没有脱离实际，更没有脱离文本；它注重的是社会和文化实际，分析的是社会文本和批评本身的文本。所谓脱离实际或脱离作品只不过是脱离了传统的文学经典文本而已，而且也并非所有的批评理论都是如此，例如詹姆逊那部被认为最难懂的《政治无意识》，就是通过分析福楼拜、普鲁斯特、康拉德、吉辛等作家作品来提出他的批评理论的。因此，我们阅读批评理论时，必须改变传统的阅读习惯，必须将它作为一个新的跨学科的领域来理解其思辨的意义。

要提高认识问题的能力，首先要提高自己的理论修养。这就需要像经济建设那样，采取一种对外开放、吸收先进成果的态度。对于引进批评理论，还应该有一种辩证的认识。因为任何一种文化，若不与其他文化发生联系，就不可能形成自己的存在。正如一个人，若无他人，这个人便不会形成存在；若不将个人置于与其他人的关系当中，就不可能产生自我。同理，若不将一国文化置于与世界其他文化关系之中，也就谈不上该国本身的民族文化。然而，只要与其他文化发生关系，影响就是双向性的；这种关系是一种张力关系，既互相吸引又互相排斥。一切文化的发展，都离不开与其他文化的联系；只有不断吸收外来的新鲜东西，才能不断激发自己的生机。正如近亲结婚一代不如一代，优种杂交产生新的优良品种，世界各国的文化也应该互相引进、互相借鉴。我们无需担忧西方批评理论的种种缺陷及其负面影响，因为我们固有的文化传统，已经变成了无意识的构成，这种内在化了的传统因素，足以形成我们自己的文化身份，在吸收、借鉴外国文化（包括批评理论）中形成自己的立足点。

今天，随着全球化的发展，资本的内在作用或市场经济和资本的运作，正影响着世界经济的秩序和文化的构成。面对这种形势，批评理论越来越多地采取批判姿态，有些甚至带有强烈的政治色彩。因此一些保守的传统主义者抱怨文学研究被降低为政治学和社会科学的一个分支，对文本的分析过于集中于种族、阶级、性别、帝国主义或殖民主义等非美学因素。然而，正是这种批判态度，有助于我们认识晚期资本主义文化的内在逻辑，使我们能够在全球化的形势下，更好地思考自己相应的文化策略。应该说，这也是我们编译这套丛书的目的之一。

在这套丛书的编选翻译过程中，首先要感谢出版社领导对出版的保证；同时要感谢翻译者和出版社编辑们（如白烨、汪民安等）的通力合作；另外更要感谢国内外许多学者的热情鼓励和支持。这些学者们认为，这套丛书必将受到读者的欢迎，因为由作者本人或其代理人选择的有关文章具有权威性，提供原著的译文比介绍性文章更能反映原作的原汁原味，目前国内非常需要这类新的批评理论著作，而由中国社会科学出版社出版无疑会对这套丛书的质量提供可靠的保障。这些鼓励无疑为我们完成丛书带来了巨大力量。我们将力求把一套高价值、高质量的批评理论丛书奉献给读者，同时也期望广大读者及专家学者热情地提出建议和批评，以便我们在以后的编选、翻译和出版中不断改进。

**王逢振**

1997.10. 于北京

# 前言:《文学行动》的基本观点

雅克·德里达(Jacques Derrida,1930—)是法国著名的哲学家。生于阿尔及利亚,毕业于巴黎高等师范学校。1960—1964年在索邦大学教授哲学,1965年起任高等师范学校哲学教授。曾创立巴黎国际哲学院并担任第一任院长,现为巴黎高级社会科学研究所研究室主任。1975—1985年任美国耶鲁大学客座教授,每年在该校教课一个学期。现仍为厄湾加州大学和康奈尔大学客座教授。他的主要著作包括《写作与差异》(1967)、《文字学》(1967)、《扩散》(1972)、《哲学的边缘》(1972)、《立场》(1972)、《丧钟》(1974)、《明信片》(1980)、《另一只耳朵》(1982)、《哲学的法则》(1990)和《马克思的幽灵》(1993)等。

作为一个哲学家和思想家,德里达积极参与了从尼采到海德格尔反形而上学的传统争论。他对形而上学的批判,对意识的"存在"的批判,在很大程度上受了弗洛伊德理论的影响,尤其是关于无意识的发现和无意识记忆的理论。而他对语言的理想主义概念的质疑,则是对索绪尔的语言学理论的发展。当然,他也受到一些法国思想家的影响,最明显的是莫里斯·布朗肖,德里达和他一样,也推崇写作的"痕迹",认为它是存在和不在的最初运作。

德里达批判西方的形而上学传统,他认为这种传统受到一种假想的"存在"话语的支配,例如假想真理是意识存在对自身和

对其客体的一种作用，假想时间走向它的终结（历史毁灭），像耶稣基督的重现或出现超验的所指那样。德里达把这种假想与西方形而上学传统中的“词语中心论”相联系，指出在西方的形而上学传统里，对“存在”的信念与赋予言说的特权（与文字符号或书写相对）共同合谋。他坚持认为，在西方思想史里，文字的表达与言语相比一直在贬值，因为按照西方的传统，言语或声音更接近思想和意识。

德里达早期的作品，主要是通过分析不同作家和思想家的著作，展现种种形而上学假想的支配和统治的情况。他所说的“解构主义”主要在于进行某种分析，颠覆那些顽固的形而上学的基础。然而德里达也表现出对那些文本本身的兴趣，因为它们解构自身所依托的传统的框架，试图检验和强化以词语为中心的疆界。于是，尼采、阿尔托、巴塔耶、热奈、邦戈和塞朗等都成了他研究的对象。这种双重的焦点形成了贯穿德里达整个作品的一种模式。

同样重要的是德里达的“边缘”解读策略。按照传统的阐释学或哲学观点，文字书页的空白边缘对注释和边注代表一个重要的理解和评论的空间。虽然某种解释的权力因此被归之于边页的空白，但边缘和中心仍然由明确区分的边界限定。针对这种把边缘作为主要文本之外一个固定空间的概念，德里达提出文字符号之外额外的空白书页，可以暗指在标出的空间之内和之外都发生作用的意义的边缘。对德里达来说，边缘和中心暗示着在超越二元对立的过程中被嵌入的一些构成的局限。“边缘”解读对美国解构主义的发展产生了巨大影响，使它变成了一种分析文学文本的方法。按照这种解读方法，文本中有一个非常明显的“边缘”方面（常常在于一个关键的词或一系列同类的词）可以被分离出来，作为一种暗中破坏文本一致性和可理解性的轨迹；而按照传统的解释，一致性和可理解性只有通过一种压制行为才能维持。就此而言，德里达创用的一些双重性的词，如“补充”、“结合”、“辅

助”等，可以看作是他的思想发展的里程碑。

在德里达看来，这些结果共有的东西是它们与写作的关系。它们是写作的形象及其在形而上学历史中的矛盾的双重性。他认为写作有两个方面，从否定方面看，写作似乎完全是第二位的、外在的、必然而又危险的对言语的补充。写作再现并产生一种自然的、逼真的“存在”，但以主体及其意义变成不在和死亡为代价。然而写作的另一面是形而上学传统无法压制的一面，它是一种普遍的和原始的写作，是表意活动的首要条件。不过，德里达并不只是通过支持写作对抗言语来重复对形而上学的否定，而是尽力表明言语和写作为什么具有共同的特征。他认为，主体的不在和指称是一般表意过程可能的后果，因为不论说出或写出的任何符号的可理解性，都依赖于能指符号的一种区分网络。而主体通过符号的机制之后，其真正的构成便被分裂开来。由于同样的原因，所指的推延或“真正的意义”也变得永无止境。

对德里达的著作一向颇有争议，对他的理论的批评和运用也多种多样。许多人认为他的著作是哲学著作，既晦涩难懂又脱离文学实践。那么，为什么他在美国文学界产生了巨大影响，甚至影响了不只一代人呢？这或许应该从他强调的文学和哲学的关系来考虑。

“什么是文学？”自从柏拉图和亚里斯多德以来，对文学研究者来说这一直是个核心问题，然而这也是西方哲学传统中不断提出的一个问题。因为它要求说明文学的本质，说明究竟是什么把文学与所有非文学的东西区分开来。作为一个反传统的哲学家，德里达自然对这个问题也深感兴趣。但德里达不是寻求一种严格的哲学答案。他认为，这个问题像所有的问题一样，也是通过语言阐述的；而且他不断提醒人们，这是个不容忽视的事实。其实，他思考的是“什么是（文学）”与“文学”的关系问题：他问，是不是可以说“文学”一词反过来也对“什么是（文学）”提出挑战，

对后者关于本质、同一性和真理的设想提出挑战？德里达认为，对这个问题作抽象的哲学思考毫无价值；它需要人们读大量称作“文学的”文本，而这样做人们会特别注意到文本如何暗中确认或动摇哲学的设想，但本身并不提供任何哲学的论证。所以德里达称，文学文本是召唤阅读行为的写作行为。

德里达所说的阅读文学的行为直接涉及到哲学，并与他对哲学、语言学、神学、法学、美学以及其他各种非文学文本的阅读密切相关。德里达真正的论点是：尽管文学是对哲学的潜在挑战，文学研究也受到哲学设想的支配；当然哲学更受其设想的支配，虽然它对自己的设想有着批评反思的悠久传统。在他看来，文学理论或诗学总是有意识地在哲学的标志下进行运作，但文学批评大部分也在古希腊思想确立的范围内运作，承认演绎推理的规则，承认意义最终先于阐述的方式，并承认一些基本的绝对对立，如理念对感觉，形式对内容，主体对客体，自然对文化，存在对不在，等等。在《立场》一文中，德里达曾以实例指出，意义或内容的价值，形式或能指的价值，隐喻或转喻的价值，真理或再现的价值，都是由哲学派生的支配文学的范畴。

在强调文学与哲学的上述关系时，德里达并不是在攻击这种传统，而是在攻击他所阅读的哲学家。他说：“我非常喜欢我以自己的方式所解构的一切事物；我想从解构的观点阅读的文本是我喜欢的文本，并带有阅读不可或缺的那种认同的冲动。”（《另一只耳朵》英文版第 87 页）确实，他的论文学文本的著作产生于一种对文学作品的强烈反应。他坚持认为，没有任何文本完全受哲学观念和对立观念的支配，一切文本都可以作为“文学的”来阅读。在德里达看来，传统上作为非文学文本的“文学性”，并不是它们对隐喻或修辞的运用问题；他在《白色神话学》里论证说，隐喻完全是（即使并非只是）一种哲学的修辞方式。但是，德里达同样认为，没有任何文本可以“完全”是“文学的”：一切语言和解释行为都依赖于哲学范畴和哲学的设想。

根据上述看法，德里达对传统文学文本的解读，显然很难与他对其他文本的解读作明显的区分。因此，这里选译的德里达论文学文本的文章，在某种意义上可能与他自己的思想有不一致的地方。但这里选择这些文章的基本出发点是纠正人们的偏见：即认为他的作品与文学没有密切的联系。

文学批评家在解读文学文本时最常引用的德里达的著作，基本上都是论哲学文本的著作。正如乔纳森·卡勒所说："德里达自己对文学作品的讨论引起人们对一些重要问题的注意，但它们不是我们所运用的'解构主义'这一术语的意思；解构主义的文学批评主要受他对哲学著作的解读的影响。"（《论解构》康奈尔大学出版社，1982；第213页）出现这种情况的原因有二：一是文学批评的传统受哲学思想的支配；二是人们以为只有在他对哲学文本的解读中才能真正了解他的思想。那么，德里达对文学文本的解读与他对哲学文本的解读是什么关系呢？

实际上，在德里达的著作里，哲学与文学的对立通过他对两种文本的解读已经消失。德里达认为，任何以文学的"自由运作"或"文本性"为名而从写作实践中排除哲学的思想注定要失败；哲学永远会从"后门"进来。文学作为不受制约的修辞或作为"外在于"哲学实践的概念，其本身就是一种哲学概念。但是，德里达也强调指出，为了把握哲学与文学的共同含义和它们的特征，必须尽量把它们作为像夫妻那样的一对来理解。这就是说，什么是文学的问题与什么是哲学的问题不可能分开。虽然德里达论文学的著作不一定比他论哲学的著作更有文学的风格，但这里选译的论文学的文章确实既包含文学的方法也包含哲学的方法，探讨并说明了许多从文学的特殊状况所产生的相互关联的问题，而这些问题与德里达解读哲学文本所论及的问题也有着密切的联系。

在这些文章里，德里达反对先验化和普遍化的倾向，尽力说明文学文本基本上是境遇性的：在特定的时间和地点写出来并被

阅读再阅读的文本。他认为文学文本具有一种单一性，不可能被批评或理论思考再度归纳。因此，他自己著作里这种性质的存在，乃是对他在文学文本中所发现的东西的一种反应，也是对他在可以读作文学文本的哲学文本中所发现的东西的一种反应。但是，德里达并不强调单一性本身，而是强调单一性和普遍性之间令人困惑而又富有成效的关系；他认为这种关系不只是一种悖论式的共存关系，而是一种结构上互相依赖的关系。在他看来，如果文学文本每次碰到时都是单一性的，那么它根本就不会触及到人类世界；虽然它的可读性和它所具有的"意义"通过特殊的阅读和解释很容易发生变化，但无论如何也包含着某种重复、某种规则、某种类型的想象。所以，文学文本若要能被解释，它必须属于某种文类或某些文类，或一系列指导阅读的普遍化的常规。然而，每当文本自身标示为写作、文学、或属于某个文类时，它都要通过一种事先作为标志而标出的标志，即通过德里达所说的"重新标示"。德里达认为，在这种时刻，形式和内容的范畴就会消失，出现"差延"(différance)的运动：重新标示在一切文本里永远有可能存在，而文字可以非常有力地展现它的运作，并在这种运作中产生非常的乐趣。

按照德里达的看法，文学文本不是词语的画像，也不是与外界隔绝的封闭的空间；它不是丰富的多种意义的所在，而是一种仍然具有潜在意义的"意义的抽空"；它没有一种摆脱变化的独特性的核心，但具有一种可重复的单一性，这种单一性依赖于对新语境的开放，因此也依赖于它每次重复时出现的差异。德里达认为，那种标示出特定文学文本的东西也是"普遍文本"的性质——而普遍的文本无论如何不能局限于语言或印刷符号。(参见本书《危险的补充》一文。)就此而言，这里德里达论文学文本的著作不是常规意义上的评论，不是批评也不是解释。像一切有价值的文学阅读一样，它们试图使文本"显得陌生或奇怪地熟悉"，它们不是提供一种简单化的对文本的看法，而是提供一种在其困难层

面上运作的文本方式；它们不只表现主体对某种客体的作用，而且这些阅读本身也被它们阅读的文本阅读。对德里达来说，文学文本在一定程度上继续它的读者。

德里达的意图是动摇文学传统本身的话语和机制。他认为文学文本像签名一样是一种行为。在法律文化中，签名依赖于两种矛盾的特征：独特地证实此时此地的签名人，同时它又可以重复、可以辨认、可以复制。文学文本也具有签名这种自相矛盾的特点，它既制作又模仿，既是事件又是法律。文学文本的行为可以取代并重新安置哲学中的对立关系，如独特的与一般的，具体的与空想的，习惯的和由规则支配的，等等。对文本的每次阅读都是对这种“对立关系”的两面的反应，而这样的双重反应包含着对两种性质互为依存的一种理解：它是既支持又破坏逻辑的一种摇摆。

由于德里达的解读是对某个特定境遇的反应并召唤另一种反应，所以他不要求穷尽文本或确定文本的意义。人们不应该按照对解构主义的误解认为文本只是一种文字的实体，或只是书页上的文字；解构主义力图表明的是，文字制品永远不能自行封闭，从文学中召唤读者的另一面并不局限于狭义的语言范围之内。德里达自己曾说：“我总是对某些批评家感到吃惊，他们把我的作品看作是‘语言之外再无其他’的一种宣言，我们被囚禁在语言之中；事实上，这是在说完全相反的方面。对词语中心论的批判首先是寻求‘其他’和‘其他的语言’。”（《与当代大陆思想家的对话》，曼彻斯特大学出版社，1984，第 123 页）

上述这些可以说是本书表达的基本观点，或者说集中的文章基本上反映了德里达的解构主义理论。因为所收文章主要论及文学文本，或许本书会使读者对解构主义与文学研究的关系有更好的认识，改变那种认为新理论脱离文学作品实际的偏见。

**王逢振**

1997.12.

# 目　　录

# 访谈：称作文学的奇怪建制

本文根据1989年4月在拉古那比契市两天多的采访整理。

**D. A.** 你在1980年曾对论文评审人讲："我最持久的兴趣——它甚至先于我对哲学的兴趣，如果这是可能的——一直是对于那种称作文学的创作的。"你已经发表了若干读解文学文本的文本，我们即将谈到它们。但是你的著述大部分是涉及那种称为哲学的更恰当的创作。你可否就你对文学的主要兴趣详细阐述一下你上述的说法，并谈谈它与你论述哲学文本的大量著述之间的关系？

**J. D.** 什么才叫"主要兴趣"呢？我决不敢说我的主要兴趣是倾向于文学而不是倾向于哲学。回想在这里是很危险的，因为我愿意忘掉自己的陈规旧习。而要这样做，我们必须先确定，在我的青年时代"什么叫文学"，"什么叫哲学"。那时候，至少在法国，两者共存于当时的主要作品之中。存在主义、萨特、卡缪，比比皆是，人们对超现实主义还记忆犹新。在那些作品中，出现了文学与哲学之间一种相当新型的联系，使两者做好这种准备的是一种民族传统，以及由学校教育确立为正统的某些范例。而且，我刚刚所举的例子彼此之间似乎也十分不同。

无疑我曾在文学与哲学之间发生过犹豫，两者都不肯放弃。大

概是暗中寻求一个位置，使这个领域的历史由此得以构想、甚或被取而代之——于写作过程之中，而非仅仅借助历史的或理论的思考。既然时至今日使我感兴趣的既不能严格地称作文学、也不能严格地称作哲学，那么，我仍然以这样的想法为乐趣：我的青春期欲望——姑妄称之——竟然在写作中将我引向一种非此非彼的东西。它是什么呢？

“自传”大概属于最确切的名称了吧，因为对我来说，直到今天，它一直是最神秘与最公开的。此时此地，我打算以一种通常称作“自传式”的方式，回忆当我产生创作欲望时，在那种既暧昧又不由自主、既无能为力又独裁主义的状态下所发生的情景。喔，当时的情景就如同一种自传的欲望。在“青春期”自居作用（一种很执拗的自居作用，在我早期的笔记中，它常常执着于纪德的普罗秋斯的主题）的“自我陶醉”阶段，它首先是仅仅记下一两件往事的欲望。我说“仅仅”，尽管我已经意识到这是个既不可能、又没有终结的任务。从深层看来，它类似一种出于信赖或忏悔的抒情活动。直到今天，我心中依然有一种执着的欲望，用回忆的形式、不间断地记录下发生的事——或未能发生的事。我总想斥之为诱惑的东西——即总记或总括——不正是维系我生命的动力吗？这种内心集语的想法——即后来我希望以略加精炼的方式记下一切的想法，得以将我引向卢梭（我自童年起就十分热爱的人物），引向乔伊斯。它首先是那种青春期梦想：要记下所有我经验过——或几乎如此——的声音的痕迹。那将是十分珍贵、十分奇特的，既是镜像式的，又是思辨的。我刚刚说到“未能发生”或“几乎如此”，以标明这样的事实：即发生的事，换言之，人们想要记下其痕迹的独特事件，也正是要求不发生的事会发生的愿望，并因此成为一个“故事”。其中事件本身已经使真实的档案与虚构的档案发生交叉。我们已经遇到了麻烦，这麻烦不在于确认，而在于区分开历史性叙述、文学虚构与哲学反思。

就这样，我曾经有过一种怀旧的伤感活动，想要保留下、或

许想要译成密码，总之是想要表现能够接近的和不能接近的。而且，在思想深处，它至今仍然是我最天真的愿望。我所梦想的既非一种文学作品，也非一种哲学著作，而是我想到的、有过的或未能有过的一切，都应该仿佛是加上封印（存放、密藏起来以便保留，这确确实实有如加印章，正是以印章的形式，连同横贯印章纹理的所有那些似非而是的东西）。我们可资利用的那些漫无边际的形式、客观性立档所谓的手段，与发生的（或未能发生的）事相比少得可怜，因此才产生极度总括的过分行为。这种记下一切的欲望——我当然能够分析它、"解构"它，不过它是我所热爱、了解并确认的一种经验。谈及自我陶醉的青春期与"自传"梦，我现在要说一说（"我是谁?"、"谁是我?"、"这是怎么了?"等等）我所感兴趣的第一批文本，其中包括卢梭、纪德和尼采。这些文本既不单纯是文学的、又不单纯是哲学的，而是属于自白：《孤独漫游者的梦》、《忏悔录》，纪德的《日记》、《窄门》、《新粮》、《背德者》。同时，那位用第一人称讲话的哲学家尼采，一面又总在增殖专有名称、面具与署名。一旦事物有了一点积淀，那种任何事情、甚至连人们剥夺自己的东西——通过不间断的内心集语（假如集语还能做到是"内心"的）——都不肯放弃的事实，也不肯放弃运载这些声音的"文化"。在这一点上，包容各学科的诱惑变得与自传体不可分割了。而哲学讲演往往只是这种渴望的实用而重要的形式化。

同样地，这种全部的主旨以一种独特的方式往返于文学与哲学之间。在我回忆中提及的那些天真的青春时期的笔记或日记中，对于扮演各种角色的执迷激发我对文学的兴趣，以致使我茫然认为，文学是一种允许人们以任何方式讲述任何事情的建制。文学的空间不仅是一种建制的虚构，而且也是一种虚构的建制，它原则上允许人们讲述一切。要讲述一切，无疑就要借助于说明把所有的人物相互聚集在一起、借助于形式化加以总括。然而要讲述一切同时也就是要逃脱禁令，在法能够制定法律的一切领域解脱

自己。文学的法原则上倾向于无视法或取消法，因此它允许人们在“讲述一切”的经验中去思考法的本质。文学是一种倾向于淹没建制的建制。

为了认真回答你的问题，还有必要分析一下我的中学时代、我出身的家庭及其与书籍的关系或非关系，等等。不管怎样说，当我一开始发现这个称作文学的奇怪建制的时候，“文学是什么”的问题便以极天真的形式强加于我了。不久之后，这个问题便出现在萨特一篇初期文本的标题之中，我想那是在我阅读过《恶心》之后又读的（该书给予我强烈的印象，无疑在我心中激发起某种摹拟活动；简单地说，这是一部以一种哲学“情绪”为基础的文学虚构，这种情绪即存在是多余的、“是过剩”的，它正是使创作得以发生的未知意义）。接下来，便是面对这种允许讲述一切的建制或这类客体的困惑了。它是什么呢？当欲望刚好记下了某种东西，让它“存留”在那里，好像供他人支配的客体、那种能够被重复的客体，那么，还有什么东西“存留”下来呢？“存留”的含义是什么？这个问题后来表现出或许有些过分推敲的形式，然而自从青春初期我开始记笔记的时候开始，我便对这种往纸上寄存东西的可能性感到大惑不解了。这些问题的哲学生成经由我所进入的文化的那些文本的内容而进行——当一个人阅读卢梭或尼采的时候，他得以在一定程度上接近哲学——正如它经由对写作品的存留产生天真或惊异的困惑而进行一样。

后来，哲学的训练、职业、教师的身份同样都迂回地回到这个问题上来：“一般所说的写作是什么？”而且，在一般性写作的范围内，回到另一个问题、另一个更非单纯、个别的问题：“文学是什么？”文学作为历史性建制有自己的惯例、规则，等等，但这种虚构的建制还给予原则上讲述一切的权力，允许摆脱规则、置换规则，因而去制定、创造、甚而去怀疑自然与制度、自然与传统法、自然与历史之间的传统的差别。这里，我们应该提出法律的和政治的问题。在西方，处于比较现代形式的文学建制是与讲

述一切的授权联系在一起的，无疑也是与现代民主思想联系在一起的。不是说它得其所哉地依赖于民主，而是在我看来，它与唤起民主、最大限度的民主（无疑它会到来）的东西是不可分割的。

**D. A.** 你能否详细阐述一下你关于文学“这种允许讲述一切的奇怪建制”的观点？

**J. D.** 让我们弄清楚这个问题。我们所说的文学（并非美文学或诗歌），世界是作家被给予特许，他可以讲述他想要讲或能够讲的一切，而同时得到保护，免受一切检查，无论是宗教的还是政治的。当霍梅尼要求杀死拉什迪的时候，我刚好完成一篇文本——并非不折不扣地满意它的全部陈述——文章认为文学具有一种“批评作用”。我不敢肯定“批评作用”这个词是否正确。首先，它要确定其使命来限定文学，确定其惟一的使命。这就是要给文学一个定论，给它指定一种意义、一种纲领及规范性典型。其实，它可能还有另外的基本作用，甚或没有作用，于本身之外毫无意义。而且，借助于同样的标记，它可以帮助思考或界定“意义”、“规范性典型”、“纲领”、“作用”及“批评”可能的含义是什么。然而最重要的是，我们所说的文学的批评作用属于一种语言。在西方，这种语言离开了政治、审查制度及审查的撤消与文学的起源和建制之间的联系，便毫无意义。说到底，文学的这种批评—政治作用在西方一直是很不明确的。讲述一切的自由是一种十分有力的政治武器，但这种武器又可以作为虚构而倾刻失效。这种革命力量有可能变得十分保守。作家也很可能被认为是不负责任的。有时候，他可以——我甚至要说他必须——要求某种不负责任性，至少是对于意识形态的权力机关，比如兹大诺夫市那种类型的，这些权力机关总是企图把他召回到对于社会政治或意识形态机关十分明确的责任上来。这种不负责任的职责、这种拒绝就自己的思想式创作向权力机构作出回答的职责，也许正是责

任感的最高形式。对谁、对什么？这就是未来的全部问题，或者说由我刚才所说的未来的民主这种经验所允诺或允诺给这种经验的大事的全部问题。不是指明天的民主，不是明天就会存在的未来民主，而是那种其观念与将—来、与一种预定允诺的经验相联系的民主，它永远是没有期限的允诺。

作为一名青年人，我无疑有过这样的感受：即认为我所生活的环境中，讲述不允许讲的事情既十分困难，因此又十分必要和紧迫。总之，我对作家们讲述不允许讲的事情的那些情况发生了兴趣。对我来说，40 年代的阿尔及利亚（维希，官方的排犹主义，1942 年年底的盟军登陆，1945 年导致阿尔及利亚战争爆发的几起严重事件中对阿尔及利亚抵抗力量的殖民主义残酷镇压），不仅是或主要是我的家庭处境，而且我对文学、日记、一般杂志的兴趣也意味着一种对家庭的典型的、定型的反叛。我对尼采、卢梭以及我那时大量阅读的纪德的热情，其中就有这种含义："家庭，我恨你！"我认为文学是家庭的末日，是家庭所代表的社会的末日，即使从另一方面说家庭也受到摧残。那时候，种族主义在阿尔及利亚比比皆是，四处猖獗。作为犹太人和排犹主义的受害者，并不能幸免于当时充斥四周的反阿拉伯主义之苦，无论是公开的还是暗中的。不管怎样说，文学或曰"能够讲述一切"的允诺，是在我当时所处的家庭及社会环境中召唤我或指示我的主要原则。然而它远比现在用几句话来思考与说明的复杂和武断。同时，我相信文学很快也就成了一种不能令人满意的、或欠缺的、难耐的经验了。如果说，我当时认为哲学的疑问至少是必要的，这或许是因为，我那时有一种预感，认为文学中有时会存在一种天真、一种无责任感或软弱无力。我以为人们不仅在文学中可以讲述一切而不产生任何后果——无疑这是很天真的——而且，实际上真正的作家也并不问津文学的本质问题。大概是基于我十分向往却又总是渺茫地高高在上地看待的文学作品所面临的那种无能与禁止，我的兴趣不久便转向关于文学的一种形式问题，要么是对言

语与书写的关系提出质疑的哲学机制的问题。哲学似乎也更具有政治性——我们故且说——更能够从政治的角度把文学问题同其要求的政治严肃性与后果性摆在一起。

虚构的可能性、虚构性引起了我的兴趣，但我必须承认，除了从分析写作技巧或某些单纯的鉴别活动中得到的乐趣外，我在内心深处大概从未从虚构——比如阅读小说——中得到过快乐。我喜欢一种虚构，比如说，有一种明显的假相或者混乱侵入到哲学写作中来了。而讲述或编造故事却是件从内心深处（抑或从表面上）不使我特别感兴趣的事。我很明白，这关系到一种巨大的被禁止的欲望、一种抑制不住的需求——然而却被禁止、阻断、压抑了——这就是去讲故事、听人讲故事，编造（语言或用语言编造）。但只要尚未清理出一个空间或安排好适于那个倦伏在洞中处于半睡状态的野兽的住处，它就会拒绝让自己露面。

**D. A.** 你刚才对"文学"与"美文学"或"诗"作了区分，这种区分在你著作的其他地方也提到过（比如《在法的前面》一文中），你可否更确切地谈一谈所说的这种区别？

**J. D.** 这两种可能性并非是完全不同的。我这里所指的是历史的可能性：诗、史诗、抒情诗等不仅一直是口头的，而且不会引起一直被称作文学的东西发生。"文学"这一称谓是十分近期的一种发明。以前，书写对诗歌或美文学来说并不是必不可少的，著者所有权、个人署名也是如此。这个问题很大，很难在这里深入探讨。确定我们叫作现代文学的那套法规或惯例并不是必需要诗歌作品去遵循。希腊或拉丁语诗歌、那些非欧洲的东拉西扯的作品，在我看来，严格讲并不属于文学。这样讲一点也不损害它们应得到的尊重与崇拜。如果说名符其实的文学创作的制度或社会政治空间只是近期的事，那么这种空间不单纯是包围作品，而是影响作品的结构本身。我并没有准备即席地谈论这一十分严肃的

问题——不过我确实还记得在耶鲁的研讨会上（大约是1979—1980年）探讨过“文学”这个词的外观及伴随它的变化。“能够讲述一切”的原则（我强调它是一种原则），“原则上”赋予文学的社会、法律、政治的保障，在希腊—拉丁文化中并没有多大意义，更不必说在非西方文化之中了。这并不表示西方一直尊重这一原则：但至少是零零落落地、作为一条原则把它建立起来了。

话虽这样讲，但即便称作“文学”的现象是某年某日历史地出现于欧洲，这也并不意味着人们就能严格地鉴别文学客体。它并不表示有了一种文学的本质，它甚至表示完全相反的意思。

**D. A.** 说起你所论著的文学文本，很明显，与那些哲学文本（我们仍沿用十分传统的分类法）相比，在运用语言与文学惯例方面，它们大部分属于20世纪，而且多数是现代主义的，或者说至少是非传统的（许多人会说“很难懂”）：像布朗肖、蓬热、塞兰（Celan）、乔伊斯、阿尔托、杰贝兹（Jabès）、卡夫卡等。是什么原因使你作出了这样的选择？这是否是依据你的工作轨道所作的必然选择呢？

**J. D.** 我所写到的、用来写作的、因之和为之写作的（该怎样说呢？这是个严肃问题），以其名义、为向其致意、依据于也可能是向其靠拢的文学文本——它们是怎样如你所说的，组成了一个性质相似的组合的呢？一方面，我几乎总是应别人的请求或挑衅而写作的，这些情况多半涉及当代作家，不论是马拉美、乔伊斯，还是塞兰、巴塔耶、阿尔托或布朗肖。但这种解释仍然是不能令人满意的（还有卢梭和福楼拜呢）。更有甚者，我对那些期盼的回答并非总是俯首听命的。那些“20世纪现代主义的、或至少是非传统的文本”都具有一个共同点，即它们都写于文学的一种危机的经验之中。它们于本身之中、也可以说在它们的文学行为中产生了、引发了一个问题，一个相同的问题，但每一次都是独

特的、以不同的方式引发出来："文学是什么?"或者"文学是从哪里来的?"，"我们应该怎样处置文学?"这些文本引发出一种回转，它们本身就是关于文学建制的一种回转。它们并非只是反映的、镜像式的或推理的，它们并非将依据悬置他处，如愚蠢无知的谣言常说的那样。而它们这种经历的力量决定于这样的事实，即关于它们自身可能性的思考（一般的与个别的）在单独一部作品中被引发起来。假定我刚刚所说的情况是事实，那么我就更容易被引向那些对文学建制的危机（它更甚于危机、不同于危机）、对所谓"文学的末日"十分敏感的文本，从马拉美到布朗肖，除了那种"莫须有"的"绝对诗"（塞兰语）。然而，假定有称作文学的这种东西的这种似非而是的结构体，那么，它的开始便是它的终结，它始由于与它本身的设制性的某种关系，这就是它的脆弱性、它的缺乏独特性、缺乏客体。它的起源问题直接就是它的终结问题。它的历史的构建就像一个根本未存在过的纪念碑的废墟。这是一种毁灭的历史、一种制造事件以供讲述并将永不出现的记忆的叙述。它是最具"历史性"的了，但这种历史只能由变化着的事物进行构想，尤其是由现在所说的这一假设或假说进行构想——它还表示其他几种情况，不是吗？这种历史最具"革命性"了，但这种革命也将不得不加以改变，这情形或许正在发生……

这些文本形式的多种多样，但都属于不再单纯的文本，或者说不单是文学的文本了。而对于有关文学的那些令人忧虑的问题，它们不仅仅提出来，不仅仅赋予它们理论的、哲学的或社会学的形态，比如像萨特那种情况，而且，它们的质疑还与文学与批评的实行性（甚或是危机中的实行性）的机理联系起来。这些文本之中集中了我刚才谈及的两种幼稚的担心或愿望：写作以便记下时代的独特性或者使之发挥作用（那些一去不返的、不能重复的、作为允诺留在记忆中的允诺的经验、毁灭或废墟的经验）；与此同时，以同样方式对这种奇怪的矛盾、这一没有建制的建制进行质疑、分析和改造。

令人着迷的大概就是这样一种奇特性的经历，它有足够的能力形成与它相关的问题与理论法则。无疑我们将不得不回到“能力”这个词上来。这种语言所具有的“能力”、作为语言或书写而存在的能力就是：一种独特的标记也应该是可以作为标记而重复、反复的。于是它就开始与自身不相同，足以变成可以仿效的，因而就含有一定的普遍性。这一仿效性重复的机制本身就是形成性的。它也还形成或浓缩历史。一部乔伊斯的文本同时也是一部几乎无限的历史的浓缩。然而这种历史的、语言的、百科全书的浓缩，仍然是与绝对单独的活动、绝对单独的署名分不开的，因此也是与一个日期、一种语言、一个自传式的署名分不开的。在最最简要的自传文字中能够收集到历史、理论、语言学、哲学等文化的最大的潜能——这的确是使我发生兴趣的地方。我并不是惟一被这种机制的能力引起兴趣的人。我努力去理解它的法则，而且还想界定是什么原因使这些法则的形成永远不能结束或完成。恰恰是因为这种特点、日期或署名——总之是这种不可替代、不能转换的独有的奇特性——是能够这样子重复的，所以它既属于又不属于界定的一类。坚持这一似非而是的观点并非是反科学的态度——而是恰恰相反。以所谓理性或逻辑常识的名义拒绝这种观点，才正是现代蒙昧主义所臆想的启蒙。

所有这一切尤其应当引导我们从不同的角度对“语境”进行总体的思考。有时候我觉得文学的“机制”比其他门类诸如历史或哲学话语的机制更加有力。有时候——这依赖于独特性与语境——文学可能会有更大的潜力。

**D. A.**　你在《论语法学》一书中说，“除了最近才真正被确认的提倡或者反对的目的之外，文学创作几乎时时处处依照各种不同的时尚、跨越各种不同的时代，一直在寻求我们所说的这种所指的过程中，使自己适合这种超验的阅读”。“使自己适合”这一短语表示，尽管大量的文学作品会引起这种超验的阅读，但它并

不强求之。你是否注意到以对抗或破坏这一主要传统的方法重读属于文学名下的一切的种种可能性呢？还是说，这一点只适用于某些文学文本，像你在《见解》中所谈的先于现代主义、能够与主要文学原型相对抗的“某种‘文学’实践”提示的那些文本？

**J.D.** 你说“使自己适合”，任何文本、任何话语，不论属于什么类型——文学的、哲学的、自然科学的、新闻学的，还是谈话式的——在任何时间不都是使自己适合这种阅读吗？就我刚刚列举的这些话语的类型（不过还可能有别的类型）来说，这种使自己适合的形式是不同的，每一种都得用特别的方法进行分析。反过来说，这些类型中没有一种是情愿地追求这种阅读。在这一方面，文学也没有纯粹的独创性。一篇哲学的或新闻学的、自然科学的话语，能够用“非超验”的方式进行阅读。“超验”在这里表示超越对能指、形式、语言（注意我并没有说“文本”）在含义或对象方面的兴趣（这正是萨特给散文所下的简要而又合宜的定义）。人们可以对任何类型的文本做非超验的阅读，而且，没有任何文本实质上是属于文学的。文学性不是一种自然本质，不是文本的内在物。它是对于文本的一种意向关系的相关物，这种意向关系作为一种成分或意向的层面而自成一体，是对于传统的或制度的——总之是社会性法则的比较含蓄的意识。当然，这并不意味着文学完全是以像描述的或主观的——那种经验主义主观性或每个读者的异想天开。这种文本的文学特性记录在意向客体的一边，可以说，是在其知性结构之中，而不仅是在纯理性行为的主观性一边。文本之“中”存在着召唤文学阅读并且复活文学传统、制度或历史的特征。这种知性结构（作为“非真实的”，胡塞尔语）包含在主观性之中，但这是一种非经验主义的主观性，它与一种主观间的超验的共性联系在一起。我认为这种现象学式的语言是必要的，即使在一定情况下——在写作与阅读尤其是文学写作与阅读中——它必须屈从于将现象学以及制度或传统之概念本

身置于危机中的东西（不过这个问题使我们离题太远了）。不中止超验阅读，但改变一下对于文本的态度，人们总是可以在文学的空间里重记任何陈述——一篇新闻、一条科学法则，或一段谈话的片断。因此就存在一种文学的作用和文学的意向，它是一种经验，而非文学的本质（天然的或与历史无关的）。文学的本质——如果我们坚持本质这个词——是于记录和阅读“行为”的最初历史之中所产生的一套客观规则。

然而，处理文学问题、将一篇文本作为文学文本来阅读，靠中止超验阅读是不够的。人们把兴趣放在语言的作用之中，放在记录的各种结构之中，不中止提示（那是不可能的），而是中止与意义或概念的武断的联系，而全然不顾构成文学客体的一切。这就是促成文学意向性之特异性的东西让人费解的地方。总而言之，一个文本自身无法避免使自己适合“超验”阅读。这种“超验”的要素是压制不住的，但它能够复杂化或被折叠包笼；而正是在这种折叠的游戏中，记录着文学之间、文学与非文学之间、不同文本类型或非文学文本各要素之间的差异。不要匆忙地划分阶段，不要说现代文学更加抵制这种超验阅读这类话，而是必须用历史来代替类型学。有一些类型的文本、一篇文本中的有些要素，与其他的相比更加抵制这种超验阅读，这一点对现代意义上的文学是正确的。在前文学的诗歌或史诗之中（《奥德赛》与《尤利西斯》同样），这种提示及这种无法缩减的意向性也能够中止对意义与概念的“武断”、天真的信念。

即使诗歌与文学永远是不均等地、有差异地处于这种状况，它们也还有一个共同的特点，即中止超验阅读“武断”的天真行为。这也证明了这些经验的哲学力量，一种促使人们思考现象、意义、客体的诱发力——即便如此，它至少也是一种潜在的力量，一种哲学动力。不过它只能在感应中、在阅读的经验中得到开发，因为它不像本质那样隐含在文本之中。诗歌与文学提供或者促成“现象学”的门径，以接近将一个命题解释为这一命题的东西。在

拥有哲学内容之前、在是或带有如此如此的“命题”之前，文学经验——写作或阅读——是一种“哲学”的经验，就它允许人们思考这种命题来说，它是中性的或中性化的。它是命题的、信念的、见解的、天真行为的以及胡塞尔所说的“自然态度”的一种非武断的经验。注视的现象学转换、胡塞尔所推荐的“超验的缩减”，大概正是文学的品质（我不是说其天然品质）。然而，极端地对待这一主张，我确实很想说（像我在别处已经说过的），我用来陈述这些内容的现象学语言最终要在它的确定性（绝对超验意识或不容置疑的我思的自我存在等）中被驱逐，而且恰恰是被文学的、甚或只是虚构与语言的极端经验所驱逐。

你还问到，“你是否注意到以对抗或破坏这一主要传统的方法重读属于文学名下的一切的种种可能性呢？还是说，这一点只适用于某些文学文本……”

再作一个“经济主义”的回答：假设有了设立并从而构成文本的那种传统的与意向的空间，人们永远能够在文学中记下某种最初并不注定属于文学的东西。传统与意向性是能够改变的，它们总是诱导某种历史的不稳定性。然而，假如人们能够重读作为文学的一切，那么，有些文本其事件比其他文本更能够使自己适合于这种超验的阅读，它们的潜力更丰富、更密集。经济的观点就在于此。但这种财富本身并不引发绝对的评价——绝对稳定的、客观的及固有的评价。将这种机制理论化的困难正在于此。即使某些文本好像具有较大的形式化的可能，更有可能成为文学作品以及大量讲述文学因此也讲述自己的作品，即那些从某种意义上说其实现性在最小空间内有最大的可能的作品，那么，这也只能引发记录在语境中的评价、引发其本身就是形式化的、实行的定位阅读。潜能不像内在属性那样隐含在文本之中。

**D. A.** 对于某些赞同解构的理论家和批评家来说，当一篇文本抵制我们刚刚谈论的那种超验阅读的时候，它就是“文学的”或

“诗歌的”……

J. D. 我相信没有任何文本绝对地抵制它。绝对抵制这种阅读会彻底毁掉文本的痕迹。我倒认为，一篇文本，通过最初的协调，在既不取消意义又不取消指示的情况下，做一件事去处理这种抵制，这时它就是诗歌——文学的。而这件事由于我前面提到的种种原因而很难界定，因为这样一种界定要求我们不仅要考虑传统与意向的多重的、微妙的、分层次的变异，而且还要在一定程度上对意向与传统的价值提出质疑——两者的范域都要接受考验，文本的文本性作为一般，文学作为个别。如果说每一个文学文本都实行并议定对对象的天真性、对武断的对象性（不是指示或一般性的意向关系）的中止，那么，每一个文本的做法都是不同的、独特的。如果文学不存在实质——即文学的自我同一，如果被宣告或应允为文学的东西永不授予自己那种资格，那么，这首先意味着，一种只谈论文学的文学或者一部完全以自我为对象的作品将会即刻被废除。大家会说，事情大概如此。这样看来，正是这种乌有的乌有化激发我们对属于文学名下的一切的兴趣。本体的经验，不多不少，处于形而上学的边缘。文学大概就处于一切的边缘，几乎是超越一切，包括其自身。它是世界上最有趣的东西，或许比世界更有趣。而如果说它没有界说，这正是文学所传达与所拒绝的东西无法与其他任何话语所等同的原因。它永远不会属于科学的、哲学的、会话的。

然而，如果不是对所有这些话语开放、如果不是对这些话语的任何一种开放，它也就不会成为文学。没有对于意义与指示的中止关系就没有文学。中止的表示悬而未决，但也表示依赖、条件、条件性。在其中止的条件下，文学只能超越其自身。毫无疑问，所有的语言都表示与本身不同的东西，或者说表示作为别的东西的语言。我们决不能老在这个难题上消磨时光。那么，文学语言在这方面的特殊区别又是什么呢？它的独创性是否在于截获

这种语言对语言的超越的注意力呢？是否在于展示、再记或让人再记这种作为文学（即一种因为永远处于关系之中、处于与非文学的关系之中而不能鉴定自身的建制）的语言的超越呢？否：因为若非掩饰它的展示及它展示的内容，它就无所展示。大家会说，全部的语言也都如此呀，我们在这里不过是重复一个声明，其要义可以在比如海德格尔的诸多文本中读到。那些文本涉及的不是文学，而是语言在与真理关系中的存在本身。海德格尔的确是将思想与诗置于平行（并列）的位置。使用同样的标记，我们在界定文学问题、将它从真理问题、从语言的本质及本质本身分离出来的时候，仍然遇到麻烦。文学“是”这种“麻烦”的位置或经验，这种麻烦在处理语言的本质、真理与本质、一般性本质语言的问题时也会遇到。如果说，文学的问题纠缠住我们，特别是在本世纪或者战后半个世纪，并且以萨特式的形式（文学是什么?）、或更加“形式主义”但仅只“文学性”的本质先于存在论的形式纠缠住我们，那么，这大概不是因为我们期待一种“S 等于 P”或“文学是这是那”的答案，而是因为在本世纪，文学的经验与所有那些“结构分解”的火山发生了交叉，后者动摇权威与“……是什么”及一切有关本质与真理的体系的中肯性。总之，回到你的第一个问题，正是在如此难于定位的“位置”，我对文学的兴趣与对哲学或形而上学的兴趣发生了交叉——而且无法最终停留在彼此任何一方。

**D. A.**　你认为西方文学与文学阅读的传统受一些形而上学臆说的支配，你能否更明确地谈谈这种风气？你在《见解》一书中针对对文学的“主题说、社会学说、历史学说、心理学说”等曲解，提出了“形式与句法作用的必要性”，但你还警告防止形式对作品的缩减。在这里，将文学与文学批评区分开是否有必要呢？在你看来，是否有些批评或评论能够避免这种缩减？

**J. D.** “形而上学的臆说”能够以若干方式栖息于文学或阅读（你讲的是“文学阅读”）之中，这些方式应细心加以辨别。它们并非可以避免的缺点、错误、罪过或偶然事件。穿越那么多十分必要的程序——语言、语法、一般文化——这类“臆说”的重复出现具有很强的结构性，以致要消除它们是不可能的。文学文本的内容之中总存在着哲学命题。文学文本的语义学与主题学带有、“采取”——按这个词在英语或法语中的意义——某种形而上学。这一内容本身能够划分层次，通过主题、语态、形式、不同的体裁而进行。然而，再用一下我刚才用过的那种蓄意含糊的话来说，文学的被中止能使它带有的“臆说”中性化。即使作者、诠释者、读者（及以某种方式起这些作用的任何人）的意识永远无法使这种能力完全有效并显现，它仍然具备这种能力。这首先是因为，这种能力是双重的、含糊的、矛盾的，既执着不舍又模棱两可，既从属依赖又独立自主，它是一种既被采用又被中止的“臆说”。那个非常含糊的词“虚构”（它有时被误用，仿佛跟文学一样广阔）在一定程度上表明了这种情形。并非所有的文学都属于“虚构”这种体裁或类型，但所有的文学中都存在虚构性。我们应找出一个与“虚构”不同的字眼，而我们正是试图通过这种虚构性，将“语言”的“本质”或“真理”加以主题化。

保罗·德·曼指出，一般说来，所有的文学修辞其本身最终都是解构的，实行一种可以称作讽刺的东西、一种脱离形而上学信念或命题的讽刺，即便它明显地将这种信念或命题提出来。虽然我并不总是或者说在各方面都同意他的观点，但他的这一提法是正确的。无疑这个问题应当解释得更复杂些。“讽刺”大概不是表示这种“中止”、这种“不置可否”的最好范畴，但这表明在诗歌或文学的经验中确实存在着某种无法缩减的东西。不是与历史无关，绝非如此，而是这一特点——或者叫重复特点更恰当——远远超越了“文学史”或诗歌或美文学史的期限划分——从荷马到乔伊斯，在荷马之前、乔伊斯之后。

在这一巨大的空间之内，有许多的区别一直是必要的。有的文本曾经称“文学的”“疑问”（且不说“批评”或“解构”）为哲学，比其他文本更尖锐、或者说更切题、更有见地。有时候，这种质疑通过实际的写作、演出、作曲实践及语言、修辞的处理，比纯理论的争论表现得更加有力。有时候，这种理论的论争本身，即便是以评论的形式出现，仍不如这样那样的“写作方式”能够“动摇”“形而上学臆说”，或者直接说引起其惊慌。一部充满明显的、正宗的“形而上学”命题的作品，在其写作活动中，比那种宣称激进革命而丝毫不触动传统创作规范与模式的文本，具有更强大的“解构”效应。比如有些文本，就其语义学、其预期含义、甚至其命题来看，是高度阴茎崇拜的，它们却能产生似非而是的效果，通过写作的大胆从而似非而是地反阴茎崇拜。这种写作的大胆实际上侵犯了阴茎崇拜的秩序或逻辑，或者说触动了是非颠倒的界限。这样一来，秩序的脆弱性、不稳定性、甚至其崩溃就更加显而易见了。我在此想到了乔伊斯的例子，同样也想到了蓬热的例子。从政治的观点来看，情况也一样。我这里所讲的经验、语言与写作的激情，正如身体、欲望、折磨的感受一样，能够径直穿过那些主题属于“反动”或“保守”的论说，并授与它们一种煽动、违犯或瓦解的力量，这种力量要比那些以新学院派或新古典派的形式和平推进的所谓“革命”文本（不管是右的还是左的）的力量更强大。在这里，我也想起了本世纪的一大批著作，它们的政治要旨与主题可能被正当地置于“右翼”，而它们的创作与思想却不再那么容易分类，无论就其本身来讲，还是就其效果来讲。

我们的任务大概就是要提出疑问，为什么本世纪那么多的重要著作与思想体系变成了哲学、意识形态及政治“信息”的场所。这些信息有时是保守的（乔伊斯）、有时野蛮、凶暴、残忍，种族歧视，反犹太（庞德、塞林），有时又含糊不定（阿尔托、巴塔耶）。布朗肖或海德格尔的经历、保罗·德·曼的经历甚至更为复

杂，其本身成分更加复杂，彼此又大相径庭。这样简单地把他们联系在一起有可能使有些对这件事昏昏然的人更加糊涂。这个名单可能很长。关于暧昧、异质性或不稳定性的问题，依赖界说的分析得不出任何结果与任何彻底的形式化。

适用于“文学作品”的东西也适用于“文学阅读”。我们刚刚谈论的实行性也在读者一方呼唤同样的反应。读者并不是消费者、观察员、客人，甚至也不是“接受者”。于是我们又一次发现同样的似非而是和同样的层面现象。以“解构主义”的宣言、论点或法则而出现的批评，能够实行——如果可以这样说——最传统的阅读。反之亦然。而在这两个极端之间，就在每一次的阅读——由同一个人署名的——之中，一定的不均等、甚至一定的异质性依然不可缩减。

你的问题中还提到“形式与句法作用的必要性”，以作为与“主题说”、“社会学说”、“历史学说”、“心理学说”的对立，而且还用来警告提防形式主义的缩减。如果说我曾经认为在这个问题上有必要作出这种矛盾的姿态，这是因为这一系列的对立（形式/内容、句法/语义或主题）在我看来——正如我经常指出的，尤其在《双重讨论》之中——无法测定事件之中和文本的署名之中究竟发生了什么。通过变换这两种霸权而支配与社会——心理——历史主义对文学的缩减所抗辩的，永远是这一系列的对立。

这使我想到你的问题的最后一部分：“在这里，是否有必要区分文学与文学批评呢?”我不能肯定。刚才所谈的可能与两者都有必要的联系。对“文学”与“文学批评”作出严格的区别或将两者混为一谈，我都感到不妥。两者之间的严格界限是什么呢？“好的”文学批评——名副其实的那一种——包含着一种行为、一种文学的署名或副署、一种语言的创造性经验，它是在语言之中的，是在所读文本的范围之内的阅读行为的记录。这一文本永远不允许自己被彻底地“客观化”。然而我并不认为，我们就可以把一切混为一谈，而放弃所有这些类型的“文学的”或“批评的”作品

（因为在称作文学作品的东西之“内”也还有一种“批评的”要求在起作用）之间的区别。所以，这就有必要决定或界定我们在其间为某些文学形式与某些××形式之间的实质性区别提供依据的另一个领域。我不知道给予后者什么名称，这正是问题的所在。我们必须为那些属于文学同时又损害文学的界限的“批评”发明发明一个名称。总而言之，我不想去区分“文学”与“文学批评”，但我也不会去同化写作或阅读的一切形式。就疆界的纯度与限度而言，这些新的区别应当放弃。它们的形态应该既是严格的，又能包容所有这些对立之间相互交感的根本可能性——我们上面遇到的那些对立，还有这里所说的文学与批评或阅读或文学阐释之间的对立。

**D. A.** 对这个问题再深入一步，你是否认为文学批评的传统已经表现出如哲学那样受到种种形而上学前提的支配，而且这种情况甚于它所讨论的文学文本？

**J. D.** 作一个极笼统的回答，我认为“是的”。坦率地说，文学批评著作跟哲学话语一样，“被形而上学的臆说所支配”。从来没有任何事物是同质的，甚至在那些最正统的哲学家之中，决裂的可能也随时准备着发生作用。最激烈的解构动因就在所谓柏拉图式、笛卡尔式、康德式的文本“中”发生作用，这一点随时可以加以证明（我就曾尝试过，例如关于《提摩斯》的 chōra）。一部文本决不会完全被“形而上学臆说”所支配，文学批评也会如此。在“每一个实例”中（而“实例”、独特性、署名或主体的鉴定已经成问题），都存在着形而上学模式的一种支配力或要素，然后还有威胁或削弱这一权威的对抗势力。这些“破坏”势力并非是消极的，它们参与它们似乎正在欺虐的事物的生产或制定的势力之中。存在着不同的层面，存在着势力的各种关系——文学批评中是这样，哲学中也是这样。这些势力各不相同。文学批评是

讨论宣称为“文学的”文本的，而我们刚刚说到这些文本中止形而上学命题。这一事实必然对文学批评产生影响。一般地谈论“文学批评”是困难的。像这样的东西、或者说像这样一种建制，与现代的欧洲大学同时开创、大约是自19世纪初开始的，我想，恰恰因为它需要是推理性的，它必然是倾向于比文学本身更加富于哲理性。从这一观点出发，它大概比它所讨论的文学文本更加形而上学。然而根据每一实例去看待这个问题似乎是必要的。一般讲，文学批评在形式上是十分哲理性的，即便从事这一行的专门人员并未受过哲学家的训练，或者即便他们宣称对哲学持怀疑态度。大概文学批评从结构上就是哲理性的。正因为我们所谈的这些原因，我的这种看法未必是一种赞美。

**D. A.** 你是否也认为论证文学与形而上学传统这种历史的休戚相关是文学批评家要从事的一项重要任务呢？对于广大读者从这种文学与提倡这种文学的批评中已经得到并继续获取的享受，你是否打算提出批判意味的疑义？以这种方式理解与教授的、作为以理性为中心的形而上学的文学，从其历史与现状来看，是否是与某种特定的道德与政治联手共谋的？

**J. D.** 让我先引述你的问题：“你是否也认为论证文学与形而上学传统这种历史的休戚相关是文学批评家要从事的一项重要任务？”你用“论证”这个词，大概是暗指解构：证明一种假如不是被谴责的、也一定是被怀疑的、被解除建构的及被取而代之的联系。无论如何，我想我们应该证明这种休戚相关，或者不管怎样要了解文学、文学史与形而上学传统之间的这种联系，即便因为刚才说过的原因，这种联系很复杂。

与某些人相信的或有兴趣使人相信的情况相反，我认为自己是十足的历史学家，在这个问题上十分地历史主义。我们必须经常不断地回顾这种历史的休戚相关及这种关系得以建立的方式。

解构召唤高度的“历史学家的”态度（比如《论语法学》就是一部彻头彻尾的历史书），即便我们还应对形而上学的历史观念持怀疑态度。这种观念比比皆是。

所以，文学与形而上学的历史或传统的这种“历史的休戚相关”必须经常地想到，即使那些差异、距离必须指出来，如我们刚才所做的那样。既然如此，那么这一任务、这一“重要任务”——如你正确地指出的——就不仅仅是文学批评家的、它也是作家的任务；它未必是一种道德或政治意义上的职责，在我看来，却是阅读或写作经验中所固有的任务。“一定存在”这种历史性，但它并不意味着一切阅读或一切写作都具有历史意义、都是“历史学家的”，更不是“历史主义的”。下面我们无疑还要回到这个问题上来。

写作的经验中存在一种似非而是的历史性。作家对于驱动他们或者为他们所改造、创造、置换的历史传统有可能天真无知，但是我不知道，即使在缺乏历史知觉或知识的情况下，作家们在写作过程中是否就不去“处理”历史，他们的经验，比某些天真地从事“客观化”的一门学科内容的职业“历史学家们”的经验更有意义、更生动，总之更有必要。

这种写作的经验即使不是一种道德或政治的职责（不过它可以变成那种职责），它也是受一种命令的“支配”：为独特的事件提供空间，以不再存在于理论知识中的写作活动的形式创造某种新东西，依照新的表述愿望的声明专心于一种诗歌——文学的实行性，这种实行性至少类似于允诺、命令或者制定或立法活动的实行性，后者不仅仅是改变语言，或者说它在改变语言的过程中还改变更多的东西。它永远比重复更加有趣。为了使这种独特的实行性能够生效，为了使新东西制造出来，一定形式的历史资格并非是必不可缺的（例如，关于文学史的一定学术知识的形式），但这种资格却会增加机会。若非进行研究活动，作家在这样的写作经验之中不可能不对过去——文学、历史或哲学的过去，一般

文化的过去——加以关心、爱好、担忧。作家不可能不以某种方式考虑到它，不能不把自己视为有义务的继承人，记录在谱系之中，不论这方面的断裂与否认会是什么情况。而且，断裂愈剧，谱系责任感愈强。不论人们的愿望如何，过去的事是不能消除的。再说一遍，这种历史性或这种历史责任感未必一定与历史的知觉、知识甚或主题联系在一起。我刚才所讲的既适用于乔伊斯那历史回忆的无尽讽喻，同样也适用于福克纳，后者写作方法有所不同，他同时用几种语言写作，每一个句子都将整个西方文化尽收眼底。

这或许应该与你的关于"享受"的问题联系起来。我不知道这个词可否用 plaisir（法文"快乐"——中译注）或 jouissance（法文"享乐"——中译注）来翻译（后面这个词英文很难译）。"解构"的经验、解构性质疑、阅读或写作决不威胁或怀疑"享受"，我认为适得其反。每当有 jouisance 的时候（不过这件事的"有"本身就极为神秘），就有"解构"、灵验的解构。如果说它不属于使命，那么解构具备那种释放被禁的 jouisance 的效能。这是必须载有的内容。大概正是这种 jouisance 令解构的彻底反对派十分恼火，而且，他们还指责他们称作"解构主义者"的人剥夺他们惯常从阅读巨著或传统宝藏中所得到的娱乐，同时还指责他们过分戏谑、过分取乐、宣扬自己随心所欲的东西，等等。这真是个有趣的表征矛盾。这些"混帐逻辑"的行家莫名其妙地认为，"解构主义者"——且用这个荒唐的字眼——并非特别要剥夺自己快乐的人。这情境有时让人难以忍受。

当然，快乐的问题、快乐原则之内之外的问题并不简单，尤其就文学而言。这里我们无法加以讨论。不过假如我可以离题一会儿，讲两句警句，折叠起精神分析的各个舞台，回到我在《明信片》中试图就此加以证明的内容，那么，让我们宣称：没有最大限度的快乐，就没有有效的解构。临时为了方便、为节约时间起见，可以用压抑与撤消压抑的措辞来描述这些似非而是的东西。用这些字眼来说，文学会撤消压抑：至少是在一定程度上，以其

自身的方式进行，决不是全部撤消，而且是依照一个有规可循的剧情说明行事，不过在我们所说的文学史中总是处于修改其规则的过程之中。这种撤消压抑或撤消压抑的幻影——一种决非中性、决非无效的幻影可能依赖于这种被中止，依赖于这种假说或者我们刚才谈到的“形而上学臆说”的不置可否。它能够引起一种微妙而又强烈的快乐。这种快乐能够脱离文学而产生，“在生活中”——在没有文学的生活中——产生，但文学也以自己的方式“在生活中”，在那些自以为能够区分“真实生活”与另一种生活的人们从容所说的“真实生活”之中。快乐与在这一限度下所玩的游戏相关，与这一限度下所中止的东西相关。它还与这种幻影、甚至摹拟的所有悖论相关。因为如果说“解构”(为方便起见再用一次这个字眼）能够拆除摹拟的某种解释——我曾称作摹拟学说的东西，压缩为仿制的摹拟——那么，摹拟的“逻辑性”就是不可解构的，或者说其解构性就如解构“本身”。它同时既是鉴定又是非鉴定，是双重经验，是有关重复性的思考，等等，类似于文学，类似于快乐，类似于许许多多其他的东西。从摹拟中获取的快乐未必是天真的，摹拟中发生作用的东西十分老练。即使存在某种天真、而且是无法缩减的天真，进行解构也不在于谴责或摧毁天真，指望完全地规避它。相反，解构倒可能是服从于它、对它加以考虑的一种方式。

所以：没有快乐就没有解构，没有解构就没有快乐。如果有人想要或能够服从它或把握住它，“那是很必要的”。不过我不打算再即兴地讲下去了，我们缺少时间或空间。

**D. A.** 我在前面的问题中提到的那种历史的重读，大概在一些女权主义批评中是很先进的了。女权主义批评将自己的目标对准了论证相当长时期以来那些文学文本的阳物中心论的臆说，同时对那些文本加以评论。这种工作是否与你的工作部分地一致？“文学”在多大程度上指定了以那种对阳物中心论连同理性中心论

提出质疑的方式阅读文本的可能性？

**J. D.** 又一个难以回答的问题。的确，“女权主义”文学批评，像这样的，作为一种可鉴定的建制性现象，它与现代意义的所谓解构的出现是同时代的，不是吗？后者首先并主要要解构的是宣称自己的形态为我刚才提议称作阳物理性中心论的东西，它强调阳物中心论与理性中心论之间的一种不可分离性。“女权主义批评”是在战后——甚至在其时限以西蒙·波伏娃为标志的那个时期之后很久，才这样发展起来的。不早于60年代，如果我没弄错的话，就最直观最有机的证明来讲，甚至不早于60年代末。与解构的主题、阳物理性中心论之解构同时出现，未必或不总是意味着依赖于它，但至少表示属于同一组合、参与同一运动，属于相同的动机。从这一点着眼，二者的策略当然有可能不同，有的地方还会对立，出现不均等。

如果你不介意走一点弯路，让我们回到前面所谈的文学的一般性问题上来：一个空间既是设制的又是蛮荒的，在一个建制的空间内原则上允许对整个建制提出疑问，无论如何，允许对整个建制加以中止。一种反建制的建制既有破坏性又有保存力，它能够有保存力，因为它是建制性的，但是，它还能够因为是反建制的、因为是“无政府主义”的而具有保存力，使得某种无政府主义能够有保存力。依照这种逻辑，假如我们回到称作“女权主义”文学或批评的问题上来，那么，我们就冒险发现同样的悖论：有时候，那些其主题非常阳物中心论或阳物理性中心论的文本（在一定意义上，任何文本都不能完全规避这一程式），在某些情况下也能够是最解构的。其作者——按法律条文来说——可以是男人或女人。与某些其主题夸张地标榜为“女权主义”或“反阳物理性/中心论”的文本相比——无论其署名是男是女——乔伊斯或蓬热的一些文本，当你打算或至少能够通过阅读——而阅读之前、之外文本并不存在——弄懂它们的时候，你会发现它们具有

更多的解构的机智，虽然它们两人表面上常常是阳物中心论或阳物理性中心论的。

由于文学的容量的缘故，“阳物理性中心论”的文本所展示的内容被即刻中止。当有人举办夸张的阳物中心论的讲演或推行其模式、行为时，他（她）并不用署名于作品的形式对之加以认可，而是描述它，通过描述揭示它、展现它。无论作者对事情采取的态度如何，其效果可能是似非而是的，有时是“解构的”。不过我们不应泛泛而论，因为这里不存在什么规则，使得每件作品只是其中一事一例，一个样品。作品、尤其是文学作品的逻辑是一种署名的“逻辑”，是一种独特标记的悖论学，因而也是例外与反例的逻辑。

像尼采、乔伊斯、蓬热、巴塔耶、阿尔托等人的那些文本，是极端阳物中心论的，其方式多种多样。它们产生解构的效果，同时恰好又反阳物中心论。阳物中心论的逻辑随时准备着翻转或颠覆自己。相反地，如果我可以这样讲，那么又有谁会安然相信乔治·桑、乔治·艾略特，或者像弗吉尼亚·伍尔夫、格特鲁德·斯坦恩或海伦·西克苏这些非常伟大的现代作家就写那种单纯属于非阳物理性中心论或反阳物理性中心论的文本呢？我在此提请大家，每一次都要密切注意。围绕“阳物中心论”的观念或规律也好，对独特的作品可能产生的多种读解也好，其中一定有精深微妙之处。眼下我们尚且处于这个问题的略显“低级”、拙劣的阶段。在论争中，过分地依赖于假设署名人的性本体、过分信赖性本体的观念本身，处理问题过于笼统，好像一篇文本就是这是那，代表这代表那，清一色看问题，而不去考虑文学作品的状态或结构本身——我很想说其机制的悖论——应当阻止这些简单化的见解。

不论文本是否属于阳物中心论（这一点并不容易确定），它越是“有力”（不过力在这里并非一种男性的属性，而且它常常是最能消除敌意的软弱），写得越好，就越发动摇自身的界限或越能让

人想到这些界限，还有阳物中心论的界限、一切权威与“中心论”、一般所说的霸权的界限。考虑到这些悖论，我认为，有些最激烈的、最“反动”的、最可憎的或穷凶极恶的文本仍保有一种我永远不会放弃的趣味，尤其是一种政治的趣味，是任何威胁、任何教条主义和简单化都无法使我们舍弃的。

**D. A.** 那么，你是否认为，一个对理性中心论提出疑问的文学文本，对阳物中心论同样也提出疑问，并且以同样的行为、同样的尺度提出疑问呢？

**J. D.** 假如用一个词来回答，我要说是的。如果来得及造句，我就扩展为这样的提法：虽然阳物中心论与理性中心论是不可分离的，但两者的着重点可能根据情况而有所不同；其中介的势力与轨道可能不同。有些文本更直接地属于理性中心论而非阳物中心论，另一些则恰好相反。有些由女子署名的文本其主题是反阳物中心论的，同时它们又是强烈地理性中心论的。这里面的差别应仔细推敲。但是说到底，这两种特点还是无法严格分割开的。阳物理性中心论是单独一件事，即便它是连接而成的，要求不同的策略。这正是某些战斗的女权主义者在实的或虚的论争中相持不下的问题，他们不明白，离开对连接理性中心论与阳物中心论的内容追根寻底的读解，换言之，离开必要的解构，女权主义的话语就会冒着赤裸裸地重造它旨在进行批判的东西的危险。

**D. A.** 让我们把话题转向具体的作者与文本。在一次采访中，你曾提到塞缪尔·贝克特与另外一些作家，其文本“使我们的语言界限发生动摇”。就我所知，你还从未写过有关贝克特的文章：这是属于未来的一项计划呢，还是有什么原因使你一直就此保持沉默？

**J. D.** 很快。这位作者我觉得与他很接近，或者说，我很乐意感觉与他很接近；不过也不太接近了。正因为这种接近，这项任务对我来说就太难，太易又太难。大概是由于这种自居作用，我一直有点回避他。说太难还因为他用我的语言写作，在一定程度上是他的语言，一定程度上是我的（因为对我们两人来说，它都是一种“不同”的外语），他写的文本既与我太接近又与我太遥远，使我无法对其作出“反应”。他对法语给予的影响我觉得十分有力、十分必要，但必须保持其语言习惯。我怎么能追随这样的人或与这种人“一起”用这样的语言写作呢？我怎么能够写、签署、执行地副署“响应”贝克特的文本呢？我怎么能避免那种据认为是学究式元语言的滥调呢？这是很困难的。你或许会说，对另外一些外国作家，像卡夫卡、塞兰或乔伊斯，我曾尝试过。是的，至少是尝试过，且不讲结果如何。我有一种借口或托辞：我用法语写作，时而引用德语或英语，而这两种文字——两种“执行的签署”——一般是无共同尺度的，这不待说，而且最重要的是，两者没有“共同语言”，至少按字面的普通含义讲是如此。假定贝克特用一种特定的法语写作，为了“响应”他的作品，就有必要尝试一种对我来说不可能的写作行为（前几年在贝克特研讨会上几次结结巴巴的发言除外）。我曾经冒险与阿尔托作语言学的妥协，其人也有自己爱好与破坏的方式、爱好破坏某些法语语言的方式。但是在阿尔托的作品中（对我来说，他异乎寻常地比贝克特更渺远、更加不相干），有些文本已经容许我写了几篇学报文章，不论人们如何评价文章的成功或失败，我确曾专心地写过，并已经将它们发表。而对贝克特我却未曾有过这种可能，此人我将以这种方式加以回避：仿佛我一直是早就读解过他，对他太了解了。

**D. A.** 这是否意味着贝克特的作品已经很“解构”或“自我解构”，以致无须再作什么了？

**J. D.** 这话无疑是正确的。有一种虚无主义，它对形而上学的关系既是内在的（海德格尔会说，是形而上学的终极），接着，又已经是外在的了。尤其对贝克特来说，这两种可能性处于最大限度的接近与竞争之中。他是虚无主义者，他又不是虚无主义者。最重要的是，这个问题不应作为文本之外或之上的一个哲学问题对待。过去我和学生一起阅读贝克特的某些文本时，我常常选出三行，花上二个小时，然后就放弃。因为从贝克特的文本中抽出几行"重要"内容是根本不可能的、不公正的，甚或是没趣味的。他的作品、甚至那些看起来最"分解"的作品的构思、修辞、结构与节奏，这才是最终"保持"最有趣的东西，这才是作品，这才是署名。这是主题学枯竭之后依然保留的存留者（它在其他的体裁中也早已被别人耗尽）。

对乔伊斯，我曾经自命抽出两个词（他战斗或是的，是的），对塞兰，一个外来词（Shiboleth），对布朗肖，一个词和两个同音异义词（pas）。然而我永远不会自称已经"读解"过这些作品，或对这些作品打算全面地读解。我写过一个文本，它不顾另一个文本的事件，是我在一个特定的、独特的时刻想出来的，试图用证明属于我的表现方法作出"反应"或"副署"。然而表现手法决不是单一的，它的重复性使它向别人开放。假如我个人的"机制"能够引发另外的独特的读解，我将十分高兴。超越独特性应该于此与彼地产生"普遍性效果"，相对普遍性效果，这一点铭刻在任何语言可重复的结构之中。不过若要认真讨论这个问题，就必须重新仔细推敲独特性、例证、反例、重复性等等的全部"逻辑"。这正是我试图用另一种方式要做的事，而且常常在我刚才提到的读解过程中进行。那些读解同时全都是作为对署名、专有名称、独特性的见解而提供的。所有这些都是要说明我——目前——已经放弃了对于贝克特方面的写作。

**D. A.** "反时格言"在你是一篇不同寻常的文本，因为它对

一部16世纪的作品《罗密欧与朱丽叶》作了读解。像这样一部从历史与文化的角度看都很久远的文学作品，是否给你的读解提出了难题呢？你选择这部戏剧主要是应人之邀、出于偶然呢，还是你认为在莎士比亚的作品中这部剧按你的兴趣与目标值得特别注意？

**J.D.** 你已经注意到，我并没有把《罗密欧与朱丽叶》作为16世纪的文本进行读解，我做不到。题目叫"反时"嘛，还有格言，这表示我甚至没说要对这部作品作整体的读解。并非我只是对现代的文本感兴趣，而是我不具备必要的能力"按原时代"读解这个剧本。我还应提醒你我写这类文本的理由，也算是机缘。按我的本意，我决不会斗胆去写关于《罗密欧与朱丽叶》或任何有关莎士比亚的东西。我对我认为举世最"伟大"的作品的尊重使我太胆怯了，我认为自己很不胜任。那次是我应人要求为一部作品写一篇短小的附文。在这篇读解《罗密欧与朱丽叶》的短文中，我优先考虑的是时代错误与意外的难题，这两个问题不管怎样我是有兴趣的，而且，它们恰好在这里与专有名称的问题相交叉。我仍然乐意讲一讲有关历史问题的内容，既然你问我："像这样一部从历史与文化的角度看都很久远的文学作品，是否给你的读解提出了难题？"

是的，提出了大量的问题，而且是严肃的问题，这些问题我想我是清醒地了解的。用最有学识、最聪明的方法重新编制这样一部戏剧的历史因素——如有必要，可以违背历史学家的普通的历史——将是很必要的。这不仅仅是指的莎士比亚对剧本构思的历史性、它在一系列作品中的记录，等等（我起码在我的文本中指出了这一范畴，并说明了它所引起的结构问题），而且还有剧本本身之中属于历史性的内容。这是一项巨大的任务，我认为是十分必要的任务。但这并不意味着任何脱离这种历史的读解——在一定程度上，我的那篇小小的读解就属于这种情况（它是一篇单

薄的小文章）——因此都是不恰当的。这又使我们回到了文本结构与历史的关系的问题上来。在这里，莎士比亚的例子是极有说服力的。受本身历史充分制约的、蕴含历史意义且反映历史主题的文本，格外能够供人们在离它们本来的时间地点十分久远的历史环境中阅读，不仅在20世纪的欧洲，而且还能转嫁到日本或中国的作品中去，这方面，有谁比莎士比亚示范得更好呢？

这就关系到文本的结构，关系到我要简便地称为文本的重复性。它既能够在语境的整体中扎下根基，又能即刻地将非饱合的语境转向语境重构。这一切完完全全是历史性的。这种轨迹的重复性（处于反复中的单一性、认同与变更）是历史性的品质——也是我就《罗密欧与朱丽叶》而论述的时代错误与意外难题的结构：从这一观点来看，我那篇短文不仅仅在这一方面或那一方面是"历史性的"，它是一篇论述历史的历史性的文章，在它论述的要素之中，历史的"主旨"——跟那些历史学家一样，无论其是否是"历史主义"的——在起作用。说一个标记或一个文本本来是可重复的，就等于说，没有单纯的起源，也就是没有纯粹的独特性，它们即刻地分解并重复自己，它们因此就成为能够在其根基处被根除的。它们能够被移植到不同的语境之中而继续具有意义和效力。

不是说文本因此就是非历史意义的，而是说历史性是由重复性构成。没有重复性就没有历史，而且，这种重复性也是使轨迹在整个环境或环境的某些因素阙如的情况下继续起作用的东西。这一点我在《署名·事件·语境》和《有限公司ABC》中可算是作了较为明确的阐述。即使《罗密欧与朱丽叶》的历史语境、即使其"外部"边界或内在社会画面与我阅读它时的语境不完全相同，这个剧本现在也是能够被读解的。我们拥有非常稳定的语境因素（并非天然的、普遍的和不能改变的，而是相当稳定的，且因此也是能够使之不稳定的），这些可资利用的因素通过语言的能力、通过专有名称的经验和仍具相同功能的类属结构的经验等等，

允许进行读解、改造和转换等。有一种潜在的作用，它有规则的间隔与解释性的变化。但这种作用离开了重复性将是不可能的。这种重复性能既重复相同的东西，又通过重复本身而引进我们在法语中叫作 jeu ［“游戏”、“演奏”］的东西，这个词不单纯是游戏的意思，而且还有通过在设备部件之间留出间隔而为运动和连接创造条件的意思——这就是代表历史讲话，无论讲得是好是坏。有时候这种作用允许正常运转，但也有的时候，同一个词指定的衔接太松散、不严密，而造成不正常或病态的失常。问题总是出在机制的估价方面：形成“最佳作用”的要素是什么？使事情顺利进展的“好”作用，在何种程度会引发损害顺利进展的“坏”作用？我们根本无法回避作用，因为作用有可能是坏的，在这种情况下，为什么我们还冒险使自己失去“好”作用呢？失去“好”作用，也就等于失去一切，至少是失去一种最低限度的作用或者叫“正常”运转，尤其是失去写作、阅读、历史等等。

正因为如此，我们才说像我对《罗密欧与朱丽叶》所作的那一类读解大概并非是不相干的或不够格的，尽管它转弯抹角、不完全、短小。当然，我没有重构全部历史，但有谁能妄称做到那一步呢？而且，在谈及莎士比亚的这个剧及剧中的独特性、他的专有名称及专有名词的独特性时，我讲到了这种“历史—时代错误的”情形。我当然不是主张把这一短暂的袭击当作范例或典型。那件事我当时觉得有点像在过去一个时刻的签名甚或签日期——那一年的 12 月，在维洛纳（正如文本结尾所说的）。我曾经想记住这件事，并说明我十分了解意外难题的这种历史、了解作为意外难题的历史、了解那些远远超出了《罗密欧与朱丽叶》本身范围的法则，因为它恰好就记录在名称与可重复的标记的结构上面。任何人都没有义务对引起我兴趣的东西发生兴趣，不过假如出现了那种情况，那么我们就得问一问，发生了什么事，产生的条件是什么，等等。我常常这样做，虽然不总是这样做。我当时想要说明，《罗密欧与朱丽叶》不是惟一的例子，却是很好的例子。它

的独特性我们不应该忘记，即便像任何独特性一样，它的独特性是列于其他独特性之中的一种。而且，仅适用于一部作品、一个专有名称的东西，显然也适用于任何作品——换言之——适用于任何独特性、任何专有名称。可悲而又可喜地属于普遍性的东西，在这里属于绝对的独特性。否则人们又怎么能说话或写作呢？否则人们还有什么东西可讲？那实际上不是都无话可讲了吗？没有任何东西绝对地触及绝对的独特性而不即刻失去它，同时又永不失去它，难道不是吗？这就是我在那篇小小的文本中提出的问题，而且我还在其他几篇文本特别是《切口》、Feu la cendre 或 Che cos'è la poesia？中提出过。这一悲剧——我指的是这种没有一个可严格指定的目标的命运——同时也是能力、实质性、真理等的悲剧。"有许多……"——但这一习语的独特性之中必须得包含这种重复性的作用才行。而且这种作用威胁着它使之成为可能的东西。这种威胁无法与机缘相分离，或者说，可能性的条件无法与限制可能性的东西相分离。肯定自己名符其实而又不即刻分解自己、因而排斥自己的纯粹的独特性是不存在的。

你还问我，"你选择这部剧主要是应人之邀，出于偶然吗？"是的，我是应了一个有可能不会出现的邀请而作的。但是，假如《罗密欧与朱丽叶》的故事对我来说不包含我想要讨论的一定意义，那么我——任何人——也不会接受这一邀请，并且以一定的方式进行"副署"。不过其中当然有偶然的因素，它永远是一个老故事、一个不受时间限制的节目与明显的随意性的交汇点。如果那位演员兼监督人的丹尼尔·梅斯奎奇当时不演出这个剧（而他为什么要演?)、如果他不是对我写的东西感兴趣（但是为什么？——这又展开了随意性的一系列问题），他就不会对我提任何要求，我永远也不会写出这篇文本。那样也不会有多大损失。特别是因为这篇文本的某些内容、某种逻辑还可以在我另外几个文本中查到，其形式既相似又有不同。那永远是独特而又可重复的标记的同一种反逻辑的逻辑的结果。至于你问的，"你是否认为在

莎士比亚的作品中这部剧按你的兴趣与目标值得特别注意?”我不好讲。无疑这个剧适合作“例子”印证我想说的东西，印证我认为有必要思考专有名称、历史、时代错误等问题的想法。不过我是尽量专门针对一个其不可置换的独特性得到我的尊重的文本去讨论这些问题的。假如我必须回答（关键是负责任地）一个不同的挑衅，或者副署一件不同的独特作品，我会就同一个“话题”写出完全不同的内容，签署——但用的是副署并力图用另一种方式去回答另一个人的署名的署名（就像我尝试对布朗肖、杰奎特、阿尔托、蓬热等人，还对那些其专有名称不以同一种方式与姓氏相联系的那些文本所作的那样了。我的法则，我试图致力或响应的法则，是他人的文本，它的独特性、它的表现方法、它的领先于我的魅力。但是，如果我用另一个署名签署，使我的独特性起作用、作担保，我只能负责任地作出反应（而且这符合一般性法规，尤其是道德)；因为副署是通过肯定他人的署名、而且还通过一种全新的启动的方式的签署而签署的，两者同时进行，就像每一次我都用再签一次的方式来肯定我的署名：每一次都用同样的方式，而每一次都不同，是又一次的，在另一个日期。

说到这里，就我无限崇拜与感激的人而言，我是非常乐意就莎士比亚的范畴或遗产而阅读与写作的；我很想成为一名“莎士比亚专家”（可惜太晚了）。我知道，莎士比亚包容了一切：一切的一切，所有的或几乎所有的。然而毕竟塞兰也包容了一切，而且是以同样的方式，尽管有所区别。还有柏拉图和乔伊斯、《圣经》、维柯和卡夫卡，且不说那些仍活在世上的，遍布各地的，或差不多遍布各地的……

**D. A.**　对文学批评有一种传统的说法，认为它突出或揭示它所评论的文本的独特性、独创性。传统的文学批评能够达到这一目标吗？在多大程度上这属于你论述文学文本的写作目的的一部分？离开这样那样的历史的阅读行为去谈论文本的独特性，是否

是可能的？

**J.D.** 我的回答又会是双重的、对立的、明显矛盾的。不过，这与被称作独特性的经验有关。从一方面看，不错，我是赞同这些“传统说法”，在这方面我同意那些最传统的事情或愿望：只有从这种观点出发，一部作品才永远是独特的，并且是重要的。这也就是我为什么喜欢 oeuvre（著作，作品）这个词的原因，尽管是传统的，它却保留着这样的内涵（一般讲，“作品”这个英文词就不能同样做到这一点）。一部作品只发生一次，在我看来，这种建制的独特性——它决不是天然的，且永远不会被置换——不仅决不违背历史，而且完完全全是属于历史的。必须把它看作一种专有名称以及专有名称本身所具有的任何不可替代的依据。这种独特性、作品的日期与署名，使得对历史、环境与风格的关注成为必需，而不是相悖。这里所说的不是那种记在作品外部边界或周围的日期与署名，而是构成或建成作品主体的、处于“内”与“外”之间的边缘的那一种。这个边缘——这一基准的所在——既是惟一的又是可分割的，因此才会有我刚才提到的困难。因为从另一方面看，当独特化始终存在的时候，绝对的独特性就永远成不了事实，成不了客体或存在物本身，它是在一种似非而是的经验中被宣布的。绝对的、绝对纯粹的独特性——如果它存在——甚至都不露面，或者至少不会供人阅读。要变成可读的，它就必须被分割了去加入与归属。然后，它被分割了并在体裁、风格、环境、意义、意义的概念通则中担当起它的角色。它为了提供自己而失去自己。独特性决不是一次性的，决不像一个点或拳头那样是封闭的。它是一个标记，一个区别的标记，区别于自己，因自己而区别。独特性与自身相区别，它被区别开以便成为它自身的样子，以便依照它自己的独特性被重复。没有这种重复性，就不会有对作品的阅读，也无从着手任何的写作。在我看来，这就是“传统说法”的逻辑会导致的自相矛盾的后果。借用你的问题中的

说法，我会说，“最好的”阅读应专心致力于作品最特有的方面，同时还要考虑到历史环境、考虑到共有的东西（着眼于既参加又分裂、既连续又间隔的意思），考虑到按我在《体裁之法》中所分析的那种非归属的条款或飞地，属于体裁与风格的东西。任何作品的独特性都在于它独特地表现独特性与一般性两个方面，表现重复性与重复的法则。

这就是我们曾经就卡夫卡《在法的前面》所表述的问题，那个文本一面以一种概括的、有力的、形式化的与简约的方式谈论法的一般性，一面又在讲述同一内容的所有文本之中保持绝对的独特性。情况永远是某种混合状态，事件的独特性就是独特的东西与它的重复、反复之间的一种独特关系的发生。只有这样子危及自己、将独特的东西与其共有者进行独特的混合拼凑，事件才会发生，才会给自己最初的允诺。它以不纯的身份而发生——而不纯在这里就等于机缘。

以这种方式被“共有”的独特性不仅固守于写作之中，而且还固守于阅读以及阅读中通过副署而进行的署名之中。就仿佛存在一种独特性之间的抗争，一种写作与阅读之间的抗争，在其过程之中，一个副署跑来既肯定、重复并尊重另一个的、“原”作的署名，同时又将它引离他处，因此就冒背叛它的危险，为了尊重它才不得不以某种方式去背叛它，创造同样独特的另一个署名。如此重新界定之后，副署的概念就总括起整个悖论：你不得不独特地专心致力于独特性，而独特性这样也不得不把自己分配出去从而危及自己，允许危及自己。实际上，我甚至认为这里并不存在抗争的问题，像我刚才有点轻率地讲的那样。这种经验总是含有两个以上署名的意思。离开副署的这种多重性或增殖，任何阅读（而站在作品一面来看，写作也已经是一种副署性阅读了）都不会是——怎么说呢——“新的”、“起始的”、“实行的”。这些词通常倾向于抹煞我在这里提醒大家的那些原则，都需加上引号（一个副署不可能真正地、绝对地属于“新的”、“起始的”或“实行

的”，因为它包含一种“非创造性”重复与先惯例的因素，即使这仅仅属于语言应用与语言体系的可能性）。

还是举个例子来讲吧。虽然《罗密欧与朱丽叶》是从另外一系列同名的作品中撷取的（这一点我在《反时格亨》中提到过），但是，带有莎士比亚署名的《罗密欧与朱丽叶》却只发生一次。这一独特性的完成——实际是构制成——依赖于自身重复的可能性（读物、无数的作品、参考、无论它们对被认为是原作的作品属于重新加工也好、引用也好，或者是改造也好，原作品按自己的理想仅仅发生单独一次，最初的又是最后的一次）。阅读必须致力于这一独特性，必须载有它、想着它、考虑它。但是，为此、为了这种“给与”，你不得不作你的签署，另外写一点响应或相当的东西，以同样独特的——即不能削减、不可置换的——“新的”方式：既非模仿，又非复制，也非元语言。这种副署性反应、这种（对己对他）负责任的副署对作品称“是”，并且还说，“是的，这部作品就在我面前，脱离我而独立存在，我证明，”即便作品是凭借召唤相对应的副署而开始，即便结果证明它从一开始就已经暗含着后者，以便在取名的时候预测它诞生的可能性。对另一个文本的副署被置于前一个文本的法则之下、被置于绝对过去的法则之下。但这个绝对的过去已经是对副署读解的要求了。第一个只能从后来开始，而且是作为对第二个副署的期待而开始。我们在这里遇到一种无法测定的情形，因为我们无法一、二、三地数算，也不能说第一在第二之前。这种情形从不借助界说显现自己，其现象性只能消失不见。然而这一情形一定已经为一切“文学批评”的“传统主张”编定了程序，它无疑已经制定出文学批评及各种流派的历史。

**D. A.** 关于“解构文学批评”的问题，拉道尔夫·加斯凯这样写道：“德里达通过读解文学作品本身，已经精确地展示出文学批评即将与之进入交换的那些文本学与‘文学’的结构。然而，作

为这种交换的基础的那种下部基础，还没有真正被发现。”加斯凯在这里将其从通常所说的文学区分出来的“文学”，是否是由一个特定的下部基础，也就是说，一个明显区别于异义扩延、原始轨迹、增补性的下部基础构成的？你能否谈谈这种可能有的“文学”的特定性（这个题目很大，我们只能粗线条地讨论）？

**J. D.** “下部基础”这个词，即使我确曾因为教授法与对比的目的而用过它——那是在写《论语法学》的时候，在一段十分特殊的修辞、论证的语境中——即使我理解加斯凯为这一重要的用法提出的依据（我与他谈论过），它还是有点让我伤脑筋。在分析“文学”作品的过程中，当然得考虑到一般文本性的最“一般”的结构问题（我不敢说“基本的”、“最初的”、“超验的”、“本体论的”或“下部基础的”这些词，我认为必须加以避免）。你刚刚又让我想起了它们：异义扩延、原始轨迹、增补，以及我在《格拉斯》中称作“准超验的”一切。它们与所有的文学文本都有牵连，但并非所有的文本都属于文学——加斯凯提醒我们这一点是正确的。一旦你确定了文本性结构的总体的位置，你必须去确定它的生成文学——假如我可以这样说——然后再去区分一般的虚构（并非所有的虚构都属于文学，并非所有的文学都严格符合虚构的体系）、诗歌与美文学、获得其称谓仅有几个世纪的文学，等等。还有——也是我们这里正要讨论的——你必须严格辨别历史决定的社会惯例的现象与引起文学的发生、赋予文学其位置的制度。加斯凯的观点是正确的，他指出，这种历史一制度的结构并非文本的一般性“下部基础”。它与我不肯称作“下部基础”、而是称作异义扩延、轨迹、增补等的无限概括的东西不属于同一基准。如此说来，或许在这一点上可以与加斯凯讨论一下术语的战略选择以外的问题，虽然文学并不等于一般的文本，虽然并非所有的原始作品都属于文学，但我不知道，文学是否仅仅是一般文本性的一个例子、一种效应或范域。而且，我不知道可否将这个

经典的问题应用到它身上：是什么——以这种一般的文本性为基础——造就了文学、文学性的种别性呢？

我提出这个问题有两个原因。首先，很有可能近代的文学创作不止属于一个普通的例子，而是接近文本性的总体结构、接近加斯凯所说的下部基础的一种特殊的线索。文学运用语言所"作"的事具有一种揭示的力量，这种力量当然不是惟一的，不过文学可以在一定程度上与法律共有这种力量，比如与司法语言共有，而在一定的历史条件下（恰如我们的历史环境，它是我们感到对"文学问题"关心、受其激励与召唤的又一个原因），这种力量教给我们更多、甚至是"主要的"有关一般的写作、有关阐释作品的哲学或科学（如语言学）范域的内容。总之，这是我对文学发生兴趣的主要原因之一，而且，我相信它也激励着许许多多文学理论家致力于结构分解研究的兴趣，既然这种努力施惠于创作。

其次，即使我们应不留情面地分析那些历史—制度的问题、文学的政治与社会学问题，文学也不属于或类似于其他的建制。在谈话中我们已不止一次地隐约触及到这一似非而是的特点：它是一种存在于违背、转化因而又制定自己的构成法之中的建制；说得更明确些，它存在于创作散漫的形式、"作品"与"事件"，在这些形式、作品与事件中，基本构造的可能性本身至少虚构地依照其不确定性被反对、被威胁、被解构、被表现。由是，虽则文学与"司法"、与司法—政治的公共基础设置、国家宪法、基本立法、甚至发生于法律创始阶段的神学——法庭的活动共有一定的权力与命运，但在一定程度上它还能超过后者，对它们提出质问，"虚构化"它们：当然这是看不见的或几乎看不见的，而且是通过制造事件而进行，这些事件的"现实性"与持续性决无保障，但正因为此才益发激发思考，如果说这也算有意义的话。

**D. A.** 你在《双期》一文中用了"文学不存在——几乎没有，

少得可怜”这样一种表述，你能否详细论述一下这一见解？

**J.D.** 我不记得我认为可以说——有点开玩笑，但相信讲这句挑衅话是必要的——“文学少得可怜”那句话时的背景了。那样讲当然不是表示我认为真正属于文学的文本很少，比如我被引导给予特权的——无论正确与否——那些文本（马拉美或乔伊斯、布朗肖或塞兰、蓬热或吉尼特的那些文本）。不是的——因为我们刚才提到的原因。我倒很想强调，类似文学真实本身的东西将永远是成问题的。文学事件大概是大于其他任何事件的（因为不够自然），据此而言，它变得十分“不可能”，很难加以证实。没有内在的标准能够担保一个文本实质上的文学性。不存在确实的文学实质或实在。如果你进而去分析一部文学作品的全部要素，你将永远不会见到文学本身，只有一些它分享或借用的特点，是你在别处、在其他的文本中也能找到的，不管是语言问题也好，意义或对象（“主观”或“客观的”）也好。甚至允许一个社会群体就一种现象的文学地位问题达成一致的惯例，也仍然是靠不住的、不稳定的，动辄就要加以修订。所谓“少得可怜的文学”，就是针对这种惯例而言的，因而也是针对关于文本内一个找不见的虚构的这种虚构的，而不是针对一个很小的理想的书库。然而，如果不能说这几乎就是一切，那么，它也决不是微不足道的小事——或者说，假如它是微不足道的小事，这种微不足道也值得考虑，我认为很值得考虑。

**D.A.** 你过去曾经表达过一种愿望，想要写一个比《格拉斯》和《明信片》更加难以按常规划分类别的文本。如果你的这一目的得到成功，你写的文本与现存传统与制度的关系会是怎样的呢？它会不会不但既非哲学又非文学，而且连两者的混合体都不是？又有谁能够读懂它呢？

**J. D.** 我现在仍然是、并且比任何时候更加强烈地梦想写一部作品，它既不属于哲学又不属于文学，甚至也不是由哪一个混合而成，同时又保持着——我不愿放弃这一点——对文学与哲学的记忆。当然不是只有我一个人怀有这种梦想，一种成为恰好没有先例、没有先建制的建制的梦想。人们会说，这是每一部文学作品的梦想，这种说法完全正确。每一部文学作品都“表现出”成为一种新的文学建制的梦想。它首先通过显露它而表现它：每一部作品都是独特的，对它自身来说是一种新的建制。但是，它还通过造成它的失败而表现它：既然它是独特的，那么它就出现在一种企划的建制领域，所以它能在那里根除自己、拐走自己：《尤利西斯》面世了，就像你摆在书架上、登记在一个谱系中的一本小说那样。它有自己的祖先与后代。然而乔伊斯曾经为他的作品梦想一种特殊的建制，像一种新秩序一样由它创立起来。而在某种程度上说，他不是已经达到这一步了吗？当我就像在《尤利西斯留声机》一文中那样讲到这一点时，我确实也不得不去理解并分享他的梦想：我分享他的梦想，不但是把他的梦想变成我的、在他的梦想中识别我的梦想，而且还归属乔伊斯的梦想，在其中担任一个角色，在他的空间内漫步。今天，在某种程度上，我们不就是相当于乔伊斯的梦想之中并贯穿他的梦想的人或角色吗（以读者、作者、批评家、教师的身份）？我们不就是乔伊斯的梦想、他梦想的读者、他所梦想的人及由我们所梦想的人吗？

至于“有谁能够读懂它”的问题，没有预定的答案。按定义来讲读者并不存在，他不能在作品之前、作为它真正的“接受者”而存在。我们刚刚谈论的梦想关系到作品内是什么东西制造它的读者，那个尚不存在的读者，他的资格无法加以确认。读者将会由作品“形成”、“培训”、教导、构想、甚至生产——让我们说创造出来。创造出来，也就是说既靠机遇去发现，又靠探索去制造。这样一来，作品就变成一种建制，它形成自己的读者，赋予他们先前并不具备的资格：就像一所大学、一个讲习班、讨论

会、一套必修课、一门课程。如果我们相信时下流行的资格与实行的区别，那么我们就会说，作品的实行为读者或接受人制造或设立、形成或创造一种新的资格，后者因而又变成一种副署人。如果他们愿意，作品就教会他们副署。于是，这里有意思的是就这样创造了接受者，他们能进行副署，并且清醒地负责任地称“是”。不过这种“是”也是一种起始的实行，而且我们又重新找到了重复性的结构。这种结构这时候会妨碍我们严格区分实行与资格、还有制造者与接受者。正如它妨碍我们严格区分接受人与署名人或读者与作者一样。这就是《明信片》所涉及的空间，它以一定的方式涉及这一空间，这种方式既是一般的又是独特的。其他的方式当然也是可能的——是的，我也乐意涉足其中。

（赵兴国　译）

# “……危险的增补……”

德里达最著名、最有影响的《论语法学》一书虽然集中讨论的是卢梭的著作，尤其是他的《论语言的起源》这篇短文，但它所关注的大概是写作在自柏拉图以来的西方思想中所占的地位问题。德里达认为，卢梭，或者严格地说，署名卢梭的那些文本的主体，代表着自笛卡儿到黑格尔这段哲学史中一个特别重要的契机。这期间，一种新的在场模式，一种以感知主体的自我在场为基础的在场模式出现了。自在建筑在听到自己讲话的经验之上，它要求特别坚定地排斥写作及其代表的一切。然而德里达的兴趣不在于卢梭何以认为必须谴责写作，而在于他为了弥补他所推崇的“完美”的言语的不完美，而一再地被迫依赖写作的那种方式。“增补”这一结构——它损害同一性的逻辑，损害A与非A之间明确区别的逻辑——可以在卢梭文本中的若干对立中发现，所有这些对立都是他那个主要对立——自然与其对立物（艺术、技能、文化、教育、语言、技术等）的翻版。

卢梭写作的有趣的特点之一是他对文学形式与技巧的运用，这就使他脱离了哲学的重要传统，这一传统的宗旨在于消除意义的载体，以使人们听到最纯粹的真理。这样看来，卢梭已经在对哲学的对立进行解构了，而德里达的读解试图引出隐含于卢梭写作中的解构功能，尽管它从没有被明确地表达过。这里译出的一章（《自然，文化，写作》第2部分第2章），德里达探讨的是卢梭对“增补”（supplément）一词变换的运用，这个词既表示对一

个已经完整的统一体的追加物，又表示对某种不足的补充。正是在卢梭的性爱生活中——如他的自传体作品《忏悔录》所述——这个词奇怪的矛盾性表现得惊人地明显，展现出一种可与他更富哲学性的作品中所论述的言语与写作的矛盾关系相媲的结构。

这一部分还包含了一段方法论的重要议论，其中德里达既阐明了那种传统的严谨评论的必要性，同时又鼓励他所从事的这种阅读——密切注意作为写作的写作，而不是仅仅将其作为某种其他的、更“真实”的现实的窗口。给予写作最高旨趣的领域是文学，然而正如德里达指出的，文学通常却一直按哲学提供的模式被阅读：将文本简化为一种语境、一种寓意、一种传记的或历史的来由，一种形式的图解，一种心理分析的样板，一件政治事务。然而他的主张不止是恢复文学的权利，他认为，像他那样的阅读是要激活所有这些简化赖以存在的（非逻辑的、非概念的）动态与关系。追寻卢梭文本中“增补”游移的轨迹，便构成这样一种激活。

> 人们将怎样大喊大叫地反对我啊！我从远方听见那虚假智慧的喊叫，它永远拉着我们前行，置现实于不顾，不停顿地追求那个随之而飞逝的前景，那种虚假智慧使我们离开我们的所在，却决不会把我们带到另一个所在。
>
> ——《爱弥儿》

> 我收集起来填补我记忆的空白并指导我的事业的全部文稿，已经落入他人手中，它们永远回不到我的手中了。
>
> ——《忏悔录》

我曾经反复表示过：对于活的言语的赞美，如其充斥于列维·斯特劳斯的话语那样，仅仅对卢梭的一个个别主题是正确的，令

这一主题做出妥协并赋予其生机的是它的反面：一种对所谓的完美言语持续苏生的不信任。在口头的言说中，在场是同时被允诺又被拒绝的。卢梭抬高于写作之上的言语，是一种应当是或该当是的言语，我们必须注意在活的会话中使我们与在场联系起来的这种语气、这种时态。事实上，卢梭已经体验到言语本身、其瞬息蜃景之中的隐匿了。他已经以无与伦比的才智识别并分析了它。我们在语言的这种示意中被夺去我们企图赖之捕捉住的期盼的在场。不仅是在那种"捕捉其反应，背叛其在场"的镜像作用中，让·雅克才经受了斯塔罗宾斯基[①] 在《活眼》中绝妙描述的那种"强盗被抢"的经验，它从第一个单词开始就潜伏在那儿等我们了。这种既授权我又罢免我的镜像剥夺也是语言的一条法则，它作为一种死亡权力在活言语的心脏中发生作用。这种权力由于既开启又威胁口头言语的可能性而尤其可畏。

卢梭以某种方式认识到这种权力，它在创始言语的过程中打乱其建构物的秩序、阻碍它存在于其符号面前，并用一种完整的写作搞乱其措辞。然而他仍然更坚决地驱逐它，而不是接受它的必然性。这就是他在竭力重构在场的过程中，既扶持、同时又取消写作的原因。同时——就是说，在一种既分裂又连贯的动态之中。我们切不可忽视其奇怪的统一性。卢梭指责写作是消灭在场的原因，是言语的病患。他对其进行修理，使之有希望再充任言语允许自己被剥夺的作用。然而，若非已有一种长久于言语的写作已经存放在那里，他靠什么进行呢？

这一欲望的第一乐章被系统表达为一种语言理论，另一乐章则支配着这位作家的经历。在《忏悔录》一书中，当让-雅克试图说明他如何成了作家时，他把向写作的转变描述为借助一种阙如及一种故意的抹煞、对在言语中使自己落空了的在场的恢复。既

① 让·斯塔罗宾斯基：《活眼》，阿瑟·哥德哈莫译，哈佛大学出版社，1990，第25页。

然言语在提供自己的时候否定自己，写作的确是保存或重获言语的惟一途径。于是一种符号的机制就被赋予了生机。它同样是要落空的，且更加接近落空的本质与必然性。人们难免希望把握住阙如，但我们必须永远地放弃。斯塔罗宾斯基描述了控制着卢梭不可逾越的空间的那个深奥的法则：

> 他怎么能驱散那种阻碍他显示他的真正价值的误解呢？他怎么能避免即席言谈的危险呢？他还能另外尝试什么交流方式？他能用什么其他方法去表现他自己？让-雅克选择了缺席和写作。自相矛盾地，为了使自己更加显著，他将隐藏起来，并依赖于写出的话："假如不是我确信在社会上露面不仅对我不利，而且显示不了我的真实，那么，我会跟其他任何人一样热爱社会。我的写作与隐藏自己的决定完全适合于我，有我的在场，永远没有人会认识到我的价值"（《忏悔录》）。这一坦白引人注目，应当强调：让-雅克与社会决裂仅仅是为了借助书写的话显示自己，在隐居的保护下，他将从容不迫地润色他的措辞①。

我们来看一下，这一机制大概暗含在下面的意思里：用写作代替言语的操作也用价值替换了在场：于是，我是或我在成了牺牲品，而我是什么或我有什么价值成为优先的。"有我在场，永远没有人会认识到我的价值。"为了使自己在真实与价值的想象中得到认知，我否认我现实的生命，放弃我当前的具体存在。这是个著名的图式。我希望借助一场战斗把自己抬高至胜于我的生命的地步，即便我还保有着它，这样作目的是为了享受这种承认。本案这场战斗发生在我的内心之中，而写作的确是这场战斗的现象。

---

① 让·斯塔罗宾斯基：《让-雅克·卢梭：透明性与遮蔽》，阿瑟·哥德哈莫译，芝加哥大学出版社，1988。

这或许就是让-雅克的生存方式所提供的写作的教益吧。写作行为大概本质上——这里是以示范的方式——就是以在场之最大限度的象征性再充任为目的的最大牺牲。从这一观点出发，卢梭知道死亡并不是一般的脱离生命，写作所指的死亡也还创始生命。“我可以肯定地说，直到我把自己看作一个死人的时候，我才开始生活”（《忏悔录》，卷6，第236页）。一旦人们在这一机制的系统内确定了它，这种牺牲——“书面的自杀”——不就从外观上消失了吗？它不就是一种象征性的再充任吗？不就是为了按其意义更好地把握存在的与固有的——以真理的理想形式、以现实的存在与固有物的近似或特性的理想形式去把握——而声明放弃它们吗？假如我们真的要信守这些概念（牺牲、代价、放弃、象征、现象、真理等），我们将不得不对计谋与现象作出评决。这些概念限定着我们从存在/阙如的对立出发、以真理与现象的措辞称作机制的东西。

然而写作的行为与延异（différance）的机制却不会受这种传统概念、这种本体论或认识论的支配。相反，它们却提供后者潜在的前提。延异并不抵制充任，它不强加外在的限制于后者。延异以提倡异化开始，以破坏再充任告终，直至死亡。死亡是延异到达这样一种程度：即这一运动必定是可穷尽的。这意味着延异使在场与阙如的对立成为可能。离开延异的可能性，像这样的在场欲望就没有生存空间。这同样表示，这一欲望本身就包含着不满意的定数。延异制造它禁止的东西，它使它使之不可能的东西成为可能。

如果延异被确认为阙如与在场被灭迹了的本源，为实体消失与出现的主要形式，那么，我们仍然无从得知，存在在决定变成阙如或在场之前，是否已经暗含在延异的观点之中了。而如果说延异作为控制实体的企谋，应当参照存在意识加以理解，那么，我们就不可以进行逆向思考吗？既然存在意识决不会作为超越其在场决定的历史被展示出来，那么，它作为在场的纪元，不是始终

已经被拦截在形而上学的历史之中了吗？这也许正是尼采当年要写明的东西，也是抵制海德格尔从尼采作品中读解出的东西。处于积极运动中的延异——即认为未予穷尽的延异——是不仅居先于形而上学，而且也超越存在思想的东西。后者与形而上学毫无二致，即使它超过了形而上学，并认为它属于自己的范围。

**从/关于盲视到增补**

所以我们必须按照这个费解的定式，将卢梭的经验与他的写作理论一起加以考虑，考虑在写作的名下把让-雅克与卢梭联系起来、既联接又分裂他的本名的一致与不一致。从经验方面看，是借助于文学，对在场进行再充任——就是说，我们将看到——再充任自然；从理论方面看，是对文字的否定性的指控，从文字中必然辨读出文化的退化与社会的瓦解。

如果真的打算用共有其体系的一整套概念去包围它，那么，增补这个词似乎可以说明这两种表示的奇怪的统一性。

实际上，在两种情况中卢梭都把写作看作是危险的手段、是险恶的助手、是面临灾难的危急应措。当自我亲近的自然受到阻止或妨碍、当言语无法守护在场的时候，写作就成为必要的了。它必须紧急追加于言语。我提前已经鉴别了这种追加的一种形式；言语是自然的，或至少是思想的自然表达，是表述思想的最自然的制度或惯例的形式，写作是追加于它的，是作为一种影像或代表而附加的。从这种意义上讲，它不是自然的，它把思想之于言语的直接的在场转变为再现与想象。这种借助不仅是“古怪的”，而且是危险的。它追加的是一种技巧，是在言语实际上阙如时为使它存在而巧妙假造的一种计谋。它是施加于语言自然命运的一种暴力：

> 语言是供口头讲的，写作只能作为对言语的增补……言语以约定俗成的符号代表思想，写作则用同样方式代表言语。

因此写作不过是思想的间接代表。[①]

从表征在那里自称是在场与事物本身的符号的那一刻起，写作就是危险的。而且，一种不可避免的必然性就铭刻在符号的作用之中了；即这种替代使人忘记它本身作用的代理性，并且使它被当作它只不过增补其不足与弱点的言语的全部。因为增补的概念——它在此限定着代理影像的概念——本身包含着两种意义，两者的共存既不可思议，又不可或缺。增补追加上它自己，它是个多余物，是丰富另一个完全的完全，是在场的最充分的尺度。它积累并存蓄在场。正是这样，艺术、技术、影像、表征、惯例等等，才作为自然的增补而发生，并且都富有这种积累作用。这种增补以某种方式规定了所有这些观念的对立，卢梭在其中记入了自然的观念，并认为它应当是自足的。

然而增补增补着，它追加只为了代替，它把自己插进或潜入××的位置；如果说它填充，它如同填入空缺。如果说它表示并构造影像，它借助的是前面一个在场的缺席。增补补充并替代，它是个附属物，是占居位置的附加事例。作为代用品，它并非单纯地追加于存在的实物，它并不产生替换物，它的位置是靠空白的标记规定在结构中的。在某个地方，某物可以自动被填充补足，它能完善自己，仅仅通过允许自己用符号和代替物被填充就行了。符号永远是事物本身的增补。

增补的第二层意义与第一层是不可分割的。我们必须不断地证实两种意义都在卢梭的文本中起作用。但两者的转换却时有不同。两种意义轮流在对方的在场面前消失，或小心翼翼地变得模糊不清。但它们的共同作用却表现在：不管它去附加还是去替换，增补都是外在的，处于它外加之上的实在之外，相异于为了被它取代必定不同于它的东西。辞典里讲，与补足（complement）这

① 见以《发音法》为标题的卢梭著作手稿。

个词不同，增补是一种"附加"。

按照卢梭的观点，邪恶这种否定性会永远持有增补的形式。邪恶是外在于自然的，外在于本性天真善良的东西。它添加于自然之上，不过总是借补偿的方式进行——补偿本身什么也不应缺的东西。

因此，卢梭比其他人更加相信，永远处于自然状态的在场是意味着母性的，它应当是自足的。其本质——在场的又一名称——可以从这一"应当是"的格局中辨读出来。如同造化之爱一样，"母爱是没有代替物的"——《爱弥儿》中这样讲。它是无法增补的，就是说，它没有必要被增补，它是充足的，且是自足的；而这也意味着它是不可替代的；人们想用来替换它的东西不会赶上它，只能是低劣的凑合。总之，它表示大自然根本就不增补它自己，自然的增补并不出自自然，它不仅低下于自然，而且不同于自然。

然而，作为卢梭思想基石的教育将全部被描述或介绍为一种替代的体系，它注定以尽可能自然的方式去重构自然的大厦。《爱弥儿》第一章就宣告了这种教育学的作用。虽然不存在母爱的替代品，但"如果婴儿还惧怕来自给他生命的母亲的任何邪恶，那么，他最好去吸吮一位健康奶妈的奶，而不是亲爱的妈妈的"。文化或教养的确必须去增补有缺陷的自然——那种按定义只能是自然的灾害或对自然的背离的缺陷。文化或教养在这里称作习惯；它从母亲的替代不再"仅仅从生理学的观点"加以看待的时刻起，就是必要的和不足的：

> 别的女人，甚或动物，也能提供他被她拒绝的奶水，但母爱却没有替代品。给另一个女人的（而不是她自己的）孩子喂奶的女人是个坏母亲；她怎么会是好奶妈呢？总有一天她可能变成个好奶妈；习惯一定要战胜自然。（第 13 页）

这里，自然权利的问题、自然与社会的关系问题，异化、变更性与败坏等概念，都十分自动地去适合有关母亲与孩子的替换的教育学问题了：

> 而这种感情一经培育出来，便具有它的缺陷，使每个敏感的女人都惧怕把孩子送出去喂奶。难道她准备分割她做母亲的权利，或者说愿意放弃这些权利将其让给一位陌生人，看着她的孩子爱另一个人，与爱她一样、或甚于爱她吗？（第13页）

如果说，我在预先考虑写作这个话题时，从谈论母亲的替代开始，这是因为——正如卢梭本人将会告诉我们的——它“对这个问题的依赖性超乎你的想象”：

> 假如不是为了真正的改革而进行的徒然斗争如此没有希望，我怎么会这么强调呢。对这个问题的依赖性超乎你的想象。假如恢复所有人的原始职责，从母亲们开始；其结果会让你大吃一惊。每一种邪恶都紧随这种原罪而发生；整个道德秩序被打乱，每个人心中的天性都被扑灭。（第13页）

幼年是这种缺陷的最初表现，这种缺陷在自然身上召唤替代。教育学也许更赤裸地说明了这种增补的自相矛盾之处。怎么会有天生的弱点呢？大自然怎么可能要求它不提供的力量呢？一个孩子怎么可能代表一般呢？

> 第一准则——孩子们远非很坚强，他们对于自然所有这些要求来说还不够坚强。让他们充分利用他们所具有的并不肯滥用的力量。第二准则——帮助他们，向他们提供他们智力上或体力上缺乏的东西——当这种需要属于身体的需求

时。（第 35 页）

整个教育体制、用于教育的全部时间都将受制于这种必要的邪恶："提供缺乏的东西"并取代大自然。必须尽可能少、尽可能晚地进行。"良好培养的最佳原则是尽可能地抑制事物"，"给自然以工作的时间，然后你再代替她行动。"

没有幼年，大自然中就永远不会出现增补。增补在这里既是人类的好运又是其堕落的根源。人类的昌盛：

> 植物靠耕作来培养，人则靠教育。假如人一生下来就高大强壮，那么，在他学会利用之前，他的高度和力气对他是无用的；它们甚至会因为阻止别人帮助而加害于他；如若听其自然，不等他明白自己的需求，便会因缺乏而死去。我们哀叹婴儿的孤弱无助；我们却看不到人若不从孩童起步，人类早已灭亡了。（第 6 页）

堕落的威胁：

> 当造物主授予小孩子积极原则的时候，他还注意到给他们很小的权力去利用，使它不会有什么危害。而一旦他们能够把别人看作他们有责任启动的工具时，便利用他们去实现自己的愿望并增补他们的软弱。这就是他们为什么变得讨厌、专横、傲慢、淘气、难管教的原因；这种进化并非出自对权力的自然之爱，而是拱手将权力送给他们，因为无须多少经验就能认识到，借助他人之手去行动、仅只动动口舌就可移天动地是何等的快意。（第 34 页）

增补将永远是动口舌或借助他人之手而行动。一切都聚集其中了：作为堕落之可能的前进，向一种非自然的邪恶的后退，依

附于那种允许我们缺席并借助代理人、代表和他人之手而行动的替代的权力。还借助于书写的文字。这种替代总是采用符号的形式。丑恶的是这种符号、影像或代理品会结成势力并“移天动地”。

丑恶即是如此，其恶果有时竟无可挽回，以致世界似乎走向歧途（后面我们将看到这种灾难在卢梭看来意味着什么）；这时，大自然又变成艺术与社会的增补，那是在邪恶似乎不可救药的时候：“既然小孩子不知道怎样得到医治，就让他知道怎样生病好了。一种艺术代替另外一种，而且常常是更加成功；这是自然的艺术。”那也是当母性的大自然变成另一种爱和另一种依恋的时候——她不再被爱，像她应该得到的那样，亲身、被直接亲近地爱（“啊，大自然！啊，我的母亲！照看我在你的单独保护下！这儿没有狡诈的无赖强加于你我之间。”（《忏悔录》卷12，第669页）

> 对大自然的沉思一贯对他有极大的吸引力；他在那里找到一种对他所需求的那种依恋的增补；但倘若可以选择，他会放弃这种增补，而经过与人交流的徒劳尝试之后，他被迫只与植物交流。（《对话》，第794页）

植物变成社会的增补，这比一场灾难更为严重，它是灾难中的灾难。因为在大自然中，植物是最自然的东西了，它是天然的生命。矿物与植物的区别在于它是一种死去的有用的自然，隶属于人类的工业。当人类丧失了对真正自然财富——植物——的知觉与兴趣时，他便在母亲的内脏中翻查，并拿自己的健康冒险：

> 矿物王国本身并无什么和蔼可亲和吸引人的地方；它的财富封存在地球的子宫中，似乎为避免诱发人类的贪欲已经被迁移，躲开了他的注视，它们像一种储备存在那儿，有朝一日用作对真正财富的增补，后者更直接地在人的掌握之中，

并随着他的堕落程度而失去他的宠爱。后来他被迫引入工业，为缓解他的痛苦而挣扎而劳作；他在地球的内脏中搜索，追寻到它的中心，以健康为代价，拿生命做冒险，寻找假想的利益，来代替真正的好处，后者只要他懂得如何享受，大地就会自动供应他的。他逃离太阳与白日，他已经不配看见它们。（《遐想》，第 144 页）

人就这样灭除了自己的眼睛，他被在内脏中翻查的欲望弄瞎了。以下是因这一罪行——不过是简单的替换——引起的惩罚的可怕景象：

他活埋了自己，因为不配活在光天化日下了，真可谓得其所哉。采石场、矿坑、熔炉，一整套的铁砧、铁锤及烟火，紧步他纯朴劳动的美好形象接踵而至。在地球子宫中开矿，地面上碧绿的田野和鲜花、蔚蓝的天空、多情的牧人与强健的劳动者，统统不见了，代替他们的是一张张没有血色的脸——那些在矿坑毒气中受苦的不幸者、漆黑的锻工、丑恶的独眼人的脸。（《遐想》，第 145 页）

这就是丑恶，这就是灾难。增补既不为自然所容，也不为理智所容。既非卢梭称之我们“共同的母亲”的自然所容，也非合理的（若非推理的）理性所容。而且，为了避免这种灾难，为了使它们自己免受侵伤，为了保护我们避免这场毁灭性罪恶，它们不是已经竭尽全力了吗？“所以，”卢梭在第二讲谈到矿藏时明确指出：“自然仿佛煞费了苦心对我们保守这一至关重要的秘密。”我们且不要忘记，把我们送至地球内脏的侵害，矿盲的阶段——也即冶金术阶段——正是社会的发端。因为，按卢梭的说法，——我们将经常加以证实——标志着文明社会创立的农业是以冶金术的开始为先决条件的。盲视就这样引出了与社会同时诞生的东西：

语言、事物有序的替代符号、增补的体系。人们从盲视走向增补。然而盲者最初看不见它创造出来增补他的视力的东西。从盲视到增补是规律，尤其是从盲视到盲视的概念。而且，为了认清其含义，只确定其作用还不够。增补没有知觉，且不喜欢直觉。所以，我们不让它从其半影中走出来，我们所谈的是它的备用。

理性不能够设想加之于大自然的这一双重侵犯：自然尚有缺陷，正因为此，要给它附加上某种东西。但是不应说理性没有权力设想这一问题，它是由权力的缺乏而构成的。它是同一性的原则，是自然物自我同一的观念。它甚至无法确定增补是它的对立物，是荒谬的、非自然的，因为增补是很自然地把自己摆到自然的位置上的。增补是自然的影像与代表。影像既不在自然之内，也不在自然之外。因此增补对于理性、对于理性天然的生命力，同样是危险的。

危险的增补，这话是卢梭在《忏悔录》中讲到的。他讲这句话是在一个显然不同的语境中，为了准确说明“一种理智几乎无法理解的状态”：“总之，在我个人与最亲爱的情人之间只有一点——但却是实质性的——差别，它使我处于一种理智几乎无法理解的状态”（第111页）。

假如我们赋予下面的文本以示范的意义，那么它只是暂时假定的，并不预先判断一种未来阅读规则严格限定的内容。在我看来，目前还没有现成的阅读典型适合这个文本——我愿把它当作文本而不是文献来阅读。充分、严格地适合它，就是说，超过已经使文本易读的东西，无疑要比迄今所认识的更易读。我惟一的奢望是从中引出一种假定的未来阅读不能废除的意义；一种文字文本的机制，它在其他文本中运行，不断引证它们，并与一种语言的要素及规定的作用相一致。譬如，将增补这个词与其概念结合起来的东西不是由卢梭发明的，其作用的独创性既不为卢梭充分掌握，也不是由历史和语言、由语言的历史简单地强加于它的。谈论卢梭的创作，就是设法去识别避开了主动性与被动性、盲目

性与职责性这些范畴的东西。人们不能从书写的文本上转移视线、迫不及待地奔向它想要表示的所指，因为所指在这里就是写作本身。寻找这些作品所指的真理（形而上学的或心理学的真相：隐藏在其作品后面的让-雅克的生活）是一件很小的小事，如果说使我们感兴趣的这些文本有所指，那么它就是将存在与写作包含在同一个组织、同一个文本中的那种思想观点及相关问题。“同一个”在这里叫作增补——延异的又一名称。

这就是危险的增补对大自然的入侵，它侵入了大自然之中，侵入了自然与自然中间，侵入了纯真的天真与童贞[①]的天真之间："总之，在我与我亲爱的情人之间仅有一点——但却是实质性的——差别，它使我处于理智几乎无法理解的状态。”不难看出，下面一段文字是用来说明“仅有的一点差别”和“理智几乎无法理解的状态”的。卢梭细说道：

> 我从意大利归来与我去时已不尽相同，但也许因为不曾有与我同龄的人从那儿回来过。我带回来的不是我的纯真，而是我的童贞。我感受到了岁月的荏苒；我的躁动不安的性情终于自己表现出来，它的第一次暴发（十分不自觉地）曾使我对自己的健康大为恐慌，在某种意义上，它无与伦比地表明了我到那时为止的天真无邪。不久安定下来，我认识了那个危险的增补，它欺骗大自然，并为与我性情相同的年轻人准备了多种形式的过度行为，牺牲他们的健康、力气，有时甚至是生命。（第 111 页）

《爱弥儿》（卷 4）中写道：“倘若他一旦学得这种危险的增补，他就被毁了。”同卷中还说，它也是个“利用……无经验……弥

---

① 卢梭以嘲讽态度将 polcelage 这一俗词用到自己身上，与精神生活的纯真作对比。

补”的问题，以及“增强……体力的意志”问题。

自欲的经验是在十分痛苦中得到的。只有经过传统上加于手淫这一行为的受罚才能安定下来（“不久安定下来”），迫使儿童对这种错误承担责任，把一贯与之相伴的阉割的威胁记在心中。快乐就这样表现为生命实质无可挽回的损失，表现为疯狂与死亡的危险。它是以“牺牲他们的健康、体力，有时甚至是生命”为代价产生的。同样地，《遐想》中还要讲，人“在地球内脏中搜索……搜寻到它的中心，拿生命做冒险，以健康为代价，寻找假想的利益，以代替真正的好处，后者只要他知道如何享受，地球会主动提供给他的”。（第145页）

这的确是个假想的问题。“欺骗”母性“自然”的增补作为写作进行运作，而作为写作，它对生命是危险的。这种危险是影像的危险。正如写作以其“影像”、画像或代表的字眼揭开了活的言语的危机一样，手淫也以假想引诱的字眼宣告了生命力的毁灭：

> 这种于羞耻与胆怯十分便利的罪行，还对活跃的想象具有极大的魅力——能够按自己的欲望安排全部的性活动，让诱惑他们的美人儿去满足他们的快乐，而无须得到她的同意。（《忏悔录》，卷3）

危险的增补也被卢梭称之谓“致命的优势”，它完全是引诱性的；它引导欲望离开正路，使它错误地远离自然的习惯，引导它走向损毁或堕落，因而成为一种过错或丑恶。增补就是这样毁坏自然。然而理性的这种丑恶就在于：对自然的这种毁坏似乎是再自然不过的事了。是我自己促使我与大自然交付于我的精力相分离的：“受到这种致命的优势的引诱，我竭尽全力去毁坏大自然为我修复的健康体魄，我曾经留出时间去增强它。”我们知道《爱弥儿》一书对时间、对自然力的缓慢成熟给予何等的重视。教育学

的全部艺术在于一种精心计划的耐心，给大自然的劳作留出得以实现的时间，尊重它的节奏及各阶段的秩序。危险的增补迅速毁坏大自然缓慢构建与积累的体力。它“超离”自然经验，不停地奔腾，并消耗不可能再恢复的精力。正如我将证明的，它像符号那样超越物的存在与本体的存在时间。

危险的增补与大自然决裂。对这一脱离自然的整个描写颇具戏剧性。《忏悔录》演示了唤起危险增补的一幕，正值增补表现为显现一种既非同一个又非另一个的离走；与此同时，大自然也作为母亲——或者不如说“妈妈”——而撤离，她已经预示了真正母亲的消失，并已经以《忏悔录》读者所熟悉的那种暧昧方式亲自替代了她。所以这时就变成一个妈妈与她称之为“小家伙”的人之间的距离问题。正如《爱弥儿》中所讲的，一切罪恶都来源于这一事实：“女人已经不再是母亲，她们不回归、也不再回归她们的职责了。”那么，这就是某一种母亲的某一种阙如。我们所谈的经验就是那种既削弱又维持这种阙如的经验。一种鬼鬼祟祟的经验，需要隐而不见的贼的那种经验：母亲既隐而不见又不去看。下面这段话经常被引用：

> 假如我早就准备说出全部细节，我是决不会那样做的。那些傻事是我不再与她一起时，对这位亲爱的妈妈的思念使我做出来的。多少次我亲吻我的床铺，因为她曾在上面睡过；还有我的窗帘、我房间里所有的家具，因为这些都属于她，她那只美丽的手曾触摸过它们；甚至那地板，我也平伏其上，因为她曾经在上面行走！有时候，甚至当着她的面我也有失放纵，那种越轨似乎只有最狂热的爱才能唤起。有一天在餐桌上，她刚刚把一片食物放进口里，我大声说我见里面有根头发；她把那一口放回到盘子里，而我却迫不及待地抓起来一口吞了下去。总之，在我和这位最亲爱的情人之间，只有一点——但却是实质性的——差别，它使我处于理智几乎无法

理解的状态…… [稍前，书中还写道：] 当我不再见到她时，我才感到最强烈的依恋。（第 111 页）

**增补之链条**

危险的增补这一发现接下来将被列举到那些“傻事”之中，但它仍将保留一种特权；卢梭随后把它召唤出来，并作为对理智无法理解的状态的一种说明。因为它并不是将全部乐趣转向一种特别的代替物的问题，而现在是直接地、完全地经验它或摹拟它。它不再是一个亲吻床铺、地板、窗帘、家具等，甚至也不是“吞下她放入口中的那一片”的问题了，而是“按其欲望安排全部性生活”的问题。

我说过这场戏剧的舞台不仅仅是按一般意义理解的背景：附属品的总汇。经验的地形倾向并非不重要。让-雅克是在华伦夫人的家中；离妈妈很近，足以看见她，孕育对她的想象，但又具有肉体上隔离的可能。在母亲消失的时候这种替代才成为可能的和必要的。这种母性存在或阙如的表演、这种直觉与想象的交替必然与一种空间的构成相对应；文本论述如下：

我所处的环境助长了这种行为，因为我与一位美丽的女子一起生活，我在心底抚爱着她的影像，整个白天一直看着她，夜晚则被包围在使我想起她的物件之中，睡在我明知她曾睡过的床上！当然令人兴奋！许多读者思考这些事，无疑会认为我已经半死！完全相反：本应毁了我的东西，恰好挽救了我，至少是暂时地。陶醉于与她一起生活的风韵，陶醉于与她共度一生的热望，我总是在她身上——不论她在还是不在——看到一位温柔的母亲、一位亲爱的姐姐，一位可爱的朋友，仅此而已……对我来说，她是世界上惟一的女人，她激发起我的那种极为甜蜜的感情不给我的感官留出时间去觉察他人，并保护我防御她与所有她的同性。（第 111—

112 页）

这种经验并非是标志混沌期或青春期阶段的那种情况。它不仅仅构筑或确认了一种隐蔽的独特基础，一种意义的大厦。它一直是一种积极的强迫观念，其“现在”不断被轮番复活与建构，直至让-雅克·卢梭的“生命”与“文本”的终结。不久之后——在《忏悔录》文本的后面一点——“一个小小的事件，我感到有些难于讲述的”，讲述给了我们。他遇到了一个“嗜好同一罪过”的人。惊恐之下，让-雅克逃之夭夭，“颤抖着，仿佛”他刚刚“犯下一桩罪”。“对这件事的反省把我治好了很长时间”（第 171 页）。

很长时间？卢梭决不会停止求助于这种手淫，也不会停止谴责自己这种行为，它能让人为自己提供存在、召集不在的美女来爱自己。在他看来，它将永远是罪恶与堕落的典型。借另一个存在爱自己，人就自己腐化了自己。卢梭不愿也不能想象这种替换并非简单地发生在自我身上，他想不到这正是自我的由来。他一定认为它是一种外部的偶然的罪恶，来影响主体的完整性的。然而他无法放弃即刻为他再造他渴望的另一个自我的东西；跟人们不能放弃语言一样。这就是为什么说，在这个问题上他也跟在《对话》中所说的一样：“直到他生命的终结，他将一直是个老孩子。”

用语言重构存在，这重构既是象征性的，同时又是直接的。这一矛盾必须给予考虑。说它是直接经验，是因为作为经验、作为意识或良知，它免除了跨越世界的旅程。感动人的被感动了，自爱表现为纯粹的自给自定。假如当时出现的那个存在是另一存在的代用象征，那么，就决没有可能在这种替代作用与这种自欲的象征经验之前去向往那个存在“本身”。它本身不会出现于那个离开自爱的可能性就不会存在的象征系统之外。说重构是直接经验，还因为它并不等待，它当时当地就即刻得到满足。如果它等待，也并不是因为别人让它等待，快乐似乎不再被延搁。“当人们能够及

时行乐时，何必要自寻烦恼，寄希望于渺茫的成功呢……”（《对话》）

然而，不再被延搁 的也还绝对地被延搁。眼下这样子交付给我们的存在是一种奇想，自爱纯系一种空想。出来替代缺席的存在的符号、影像、代表都是延误我们的幻觉。落空的经验加深了——或者不如说融进了——负罪感及死亡与阉割的痛苦。Donner le change（“延误”）：无论从何种意义理解，这一短语都十分理想地描述了对增补的依赖。为了说明他对“粗俗妓女”的“反感”，卢梭告诉我们，他 31 岁在威尼斯时，“那种改变了我全部感情的癖好”（《忏悔录》，第 35 页）还没有消失，“我还没有摆脱那种满足我的需求的恶习”（第 325 页）。

对事物本身的享受就这样从行为上和本质上被落空破坏了。因此，我们还不能说它具有本质或行为。某种一面逃逸一面又期待自己、一面离走一面又引荐自己的东西，严格地讲，它甚至还不能被称作存在。这就是增补的勉强性，这就是超越全部形而上学语言的“理智几乎无法理解”的那种结构。“几乎”无法理解：纯粹的非理性、与理性相反的东西，对于传统逻辑来说不够刺激，缺乏伏击性。增补让人不知所措，因为它既非存在又非阙如，因为它必然破坏我们的快乐与纯洁。“……节制与享乐、快活与谨慎，同样都离我而去。”（《忏悔录》，第 10 页）

事情还不够复杂吗？象征的是直接的，存在即阙如，非延搁的被延搁，快乐是死亡威胁。不过还必须给这个体系、这个奇怪的增补机制加上一笔，在某种意义上，它已经是容易辨认的了。作为可怕的威胁，增补也是首要的与最可靠的保护：就是针对这一威胁的。这就是为什么不能放弃它的原因。而性的自爱——即一般所说的自爱——既不以人们想象的以手淫的名称所限定的内容开始，也不以它为结束。增补不仅具有通过影像获得阙如的存在的能力，通过符号的近似为我们获取它，而且它还让它保持一定距离并控制它。因为这种存在同时被向往又被惧怕，增补侵犯同

时又尊重这一禁令，这同样是允许文字作言语的增补的东西，不过它也早已承认口语属于一般的写作。其机制依据影响力的作用与差异而暴露我们同时也保护我们。因此，增补的危险性在于它用死亡威胁我们，不过卢梭认为，它根本不像“与女人同居”那样危险。快乐本身——没有象征或追加物，那种给予我们真正存在的——假如可能有这种东西，那么，它就只能是死亡的别称。卢梭说：

享乐！这是男人命中注定的事吗？假如我一生中仅有一次充分尝受到爱的全部乐趣，我相信我的柔弱的生命也不会经受得住，恐怕我当场就会死去。（《忏悔录》，第 226 页）

假如人们信奉这一万能的证据，信奉这一感叹所表达的必然与推测的评价，那么他们一定立刻就会承认，“与女人同居”——异性欲——只有通过在其自身内保存它本身的增补保护的能力，才能（有效地，我们所说的真正地）进行。换言之，在自欲与异性欲之间不存在疆界，而只有一种系统的配置。差别正是在这一普遍规则的范围内划定的。这是卢梭的普遍规则。在试图涵盖卢梭的系统或曰其写作的独特性——我不敢妄言我在做此事——之前，我们必须细心地从中提出并阐明普遍性各个层面的所有结构的或本质的必然性。

正是由于“与女人同居”的某种确定的代表性，卢梭才不得不终生求助于那种类型的危险增补——它被称之为手淫，且与他作为作家的活动密不可分。直至最终。赛莱斯——我们可以说起的、文本中的、其姓名与“身世”属于我们所读的作品的赛莱斯——她吃尽苦头地经验过它。在《忏悔录》卷 12 中，当“我必须毫无保留地讲”的时候，“某些决定”的“两个理由”就透露给了我们：

我必须毫无保留地讲。我既没有隐瞒我可怜的妈妈的缺

点，也没有隐瞒我的。对赛莱斯我也一定不能偏爱；而且，正如我乐于向我心爱的人表示敬意，我也不想隐瞒她的缺点——如果内心爱慕的一点变化果真算是缺点的话。我早已看出她对我的爱已经冷却……我分明又感觉到一种不快，我早些时候与妈妈一起时的那种感触；与赛莱斯在一起的感触是一样的。我们还是不要寻求现实中不存在的完美吧；任何别的女人也都是一样……然而那时我的处境依然如故，而且，由于我的敌人们的仇视，甚至更加恶化了，他们一味找我的错。我害怕重复，而且也不想冒这个险。我宁肯强制自己严格节欲，也不愿让赛莱斯有可能发现自己又处于同样的状况。另外，我注意到，与女人交媾明显加重了我糟糕的健康状况。这两个理由合起来使我做出决定，那决定有时我没能一贯坚持，不过最近三四年我坚持得较坚决了。（第 616—617 页）

在《巴黎手稿》中，在“明显加重了我糟糕的健康状况”之后，我们谈到：“相同的恶习——我一直未能彻底根除——我觉得并没产生多少有害的结果。这两个理由合起来……”

这种堕落是由偏爱符号构成的，它且能保护我得免于生命的耗损。这是肯定的。然而这种明显的自我中心主义的机制还在一个完整的道德表述系统内发挥作用。自我中心主义得到负罪的补偿，后者确定自欲是致命性浪费，是一种自我对自我的伤害。不过，因为我这样只伤害自己，所以这种随落并非真正该受谴责。卢梭不止在一封信中做过解释，他这样说：“关于那个例外以及一直损害我个人的恶习，我可以坦露我心中的一切秘密，将无可指责的一生公布于众。”“我有很多恶习，但除我之外，它们从未损害过任何人。”

让-雅克只有在一种条件下才可以这样给赛莱斯寻找增补：即一般的增补系统其可能性已经开启，替代的活动已经运转了好长时间，而且，在某种意义上，赛莱斯本人已经是一种增补。正如

妈妈已经是一位未知母亲的增补，也如那位“真正母亲”本人——众所周知的让-雅克·卢梭的精神分析医案止于其人——也在某种意义上已经是一种增补，从第一个痕迹开始就已经是，并且即便她并没有“真的”死于分娩。这里就是增补之链，“妈妈”的称谓已经指定了一个。

> 啊，我的赛莱斯！拥有你我太幸福了，你温顺、健康，即使见不到我从未寻求的东西［这里指的是“处女”（处女膜），赛莱斯刚刚承认无意中偶然丧失了］。起初我仅仅是寻求消遣；我现在发现我找到了更多的东西，得到了一位伴侣。与这位出众的姑娘的一点亲近，对我的处境的一点沉思，使我想到，我在只考虑快乐的当儿做了很多增进我的幸福的事。为了填补我已经熄灭的雄心的位置，我需要一种生动的情感去充实我的心。总之，我需要一位妈妈的继承者。因为我再也不会跟她一起生活了，我想往有个人来与她的学生一起生活，在那人身上我可以找到她曾在我身上发现的心灵的单纯与温顺。我觉得有必要让那种个人与家庭生活的温柔宁静去弥补我行将放弃的辉煌成功的损失。当我十分孤单的时候，我感到心中有一种空白，它只需要另一颗心去填充。命运已经剥夺了——或者至少是部分地离异了——那颗造化为我营造的心。从那时起我便很孤单，因为对我来说，在一切与乌有之间从来没有过中间物。我在赛莱斯身上找到了我需要的代替者。（第 340—341 页）

通过这一系列的增补，一种必然性显示了出来：即一条无限的链的必然性，它不可避免地增殖增补中介，这些中介给人以它们延搁的事物本身的感觉：事物本身的、直接存在的、最初直觉的幻影。直接性得到了。一切都通过间接性而开始——这的确是“理智无法理解的”。

**出格的**
**方法**
**问题**

"对我来说，一切与乌有之间从来没有过中间物。"中间物即中点与中介，完全阙如与绝对充分存在之间的中界。很明显，介在正是卢梭执意要完全取消的名称。这一愿望以一种深思熟虑的、尖锐的、主旋律的方式表达出来，无需加以解释。在这里，正当让-雅克清清楚楚说明那些连接在一起来代替一位母亲或一位造化的增补时，他却要收回它。而增补在这里正是占据着完全阙如与完全存在之间的中点。替代的作用填补了且标志着一个决然的阙如。然而卢梭认为，对增补——这里是赛莱斯——的依赖似乎会平息他面临中介时的烦躁："从那时起我十分孤单；因为对我来说在一切与乌有之间从没有过中间物。我在赛莱斯身上找到了我需求的替代物。"就这样，这一概念的毒性被缓解了，仿佛人们可以捕获它，驯养它、驯服它。

这就提出了"增补"这个词的用法问题：也即卢梭在这种语言与这种逻辑之中的处境问题，这种语言和逻辑为这个词或这一概念充分保障了令人意外的资源，以致句子假定的主人公通过运用"增补"这个词总可能说出比他想要表示的更多、更少或者与之不同的意思。因此，这个问题就不仅属于卢梭的写作，而且也属于我们的阅读。我们应该首先严格考查一下这个"被攫住"或者说这个"令人意外"：作家运用一种语言和一种逻辑进行写作，而这种语言和逻辑所固有的体系、法则及弹性，作家的话语按定义却无法绝对地控制。他只有在一定程度上勉强让自己受这一体系的支配，才能运用它们。而阅读则自始至终要瞄准某种未被作家察觉的关系，他掌握的与不掌握的他所运用的语言模式之间的关系。这种关系不是某种明暗、强弱的数量分配，而是评论性阅读应当创造的一种示意结构。

这里所说的"创造"是什么意思呢？在我试图加以说明的时候，我想为我的阅读原则申明一下理由。我们将会看到，它完全是一种否定性的理由，是用排除法划定的阅读空间（我在这里不

去填充它）：即阅读的任务。

创造这种示意结构显然不能用那种已经消失的谦恭的重复性评论的方法，去再现作家得助于语言因素构建在他与其所属历史的交流之中的那种自觉自愿的有意的关系。重复性评论的这种重要性无疑应该在批评性阅读中占有自己的位置。认识并尊重它那些传统的紧要事件并非易事，它要求调动传统批评的所有工具。没有这种认识与尊重，批评工作就有可能朝任何方向发展，授权自己讲任何事情。但这一必不可少的护栏向来只是保护——从不开启——阅读。

然而，假如阅读一定不能满足于重复文本，那么它就不能够合法地超越文本，走向一种与之不同的东西，一种所指对象（一种形而上学的、历史上的、心理传记的真实），或者说，走向一种文本之外的所指——其内容可能发生于、可能已经发生于语言之外，就是说，按我们在这里赋予这个词的意义，发生于一般的写作之外。之所以说，我们在这里冒险应用于一个例子的方法论问题，紧紧依赖于我们上面详细论述的那些一般性意见——关于所指物或超验所指的阙如方面——其原因就在这里。“根本没有文本之外”，这样讲既不是因为让-雅克的生活、或者妈妈或赛莱斯的存在不是我们的主要兴趣，也不是因为我们只有在文本中才能接近他们的所谓“真实”存在，我们无法改变这一事实，也无权忽视这一界限。所有这一类理由固然已经够充分了，但还有更重要的理由。我们遵循“危险增补”的准则试图表明的是，在人们所说的这些“有血有肉”的存在的真实生活方面，在一般认为可以界定为卢梭的文本的东西之外与之后，除了写作，从来不存在任何东西；除了增补——那些只可能出现于差异的参照物之链中的替代意义——之外，从来不存在任何东西。所谓“真实的”参照物，只有当它从痕迹、从增补等的召唤中获得意义时才附加或被追加上。如此以至于无穷。因为我们已经了解到，在文本中，那种绝对的存在、自然、那种像“真正母亲”这类词语所指定的东西，永

远都消失了，从来都没有存在过；开启意义与语言的，是作为天然存在之消失的写作。

尽管我们的阅读不是评论，它却必须是内在的，并一直保持在文本之内。这就是为什么要说，不管某些表面现象如何，这里对增补一词的界定根本不是心理分析的——如果按我们的理解，那是指一种使我们脱离写作的解释，使我们走向一种心理传记的所指，或者甚至是走向一种完全可以与能指分开的普通的心理学结构。这一方法只是在很偶然的情况才与传统的重复评论相对立；可以证明，它实际上很容易与之吻合。那种评论在考查文本自我同一性时的确信、它借以为其划出轮廓的信心，与那种跃过文本、直指假定内容的镇定自若联合行动，一起奔向抽象的所指。实际上，在卢梭的例子中，像拉法格博士那些心理分析的研究，只是在按最流行的方法阅读之后，才超越文本的。那种文学"征兆"的读解是最陈腐、最学究、最天真的阅读。而且人们一旦这样无视"征兆"的组织、无视其固有的结构，他们就高高兴兴地超越它，走向一种心理传记的所指，这一所指与文学能指的联系于是完全变成外在的、偶然性的了。在关于卢梭的一般性著作中，传统式的包装宣布自己是一种综合体，它通过评论与主题的汇集忠实地复原作品与思想的全部，当人们偶然读到附有作家病历参考的一章带传记与心理分析色彩的"卢梭的性行为"描述时，人们会认出同一表示的不同见地。

如果说，我们认为通过解释与评论，将所指与能指分离开，原则上是不可能的，而且那样会由仍属写作的读解毁坏了写作，尽管如此我们仍然认为，这种不可能性是历史上表现出来的。它并不限制以同样方式、同样程度、按同样规则进行解释的尝试。在这里我们必须从总体上考虑一下文本的历史。当我们谈到作家以及他从属的语言的包容能力时，我们所想到的不仅仅是文学方面的作家，一般所说的哲学家、编年史家、理论家，以及最广义的一切写作者都这样被"攫住"了。不过具体到每个例子，写作者

是被记入一种确定的文本体系的。即便十足的所指决不存在，也还有与能指不同的、表现为所指不可削减的层的不同关联。例如，哲学文本尽管实际上永远是写作成的，但作为哲学的特异性，它恰恰包含着一种消除自身的计划，而置它所输送的及一般教导的所指内容于不顾。阅读应当注意到这种计划，即使归根到底，它是企图揭示这一计划的失败。文本的全部历史，以及其中的西方文学形式的历史，都应当从这一视角进行研究。除去只是最近才得到承认的一点超前和一点阻抗的特点之外，文学写作过去几乎是时时、处处依照各种流行样式、跨越各个时代地去迎合这种超验的阅读，迎合这种寻找所指的研究。我们在这里对这种阅读与研究提出质疑，不是为了废除它，而是为了把它放到一个系统之内加以理解，而这种阅读对这一系统是视而不见的。哲理性文学仅仅是这一历史中的一个例子，但属于最重要的例子，它尤其使我们对卢梭的情况发生兴趣。其人基于十分深刻的原因创作了一种哲理性文学——《社会契约论》与《新埃洛伊兹》就属此类，同时选择了以文学写作为生；他的这种写作单凭它可能传送的信息——不论是否是哲学的——是不会研究穷尽的。卢梭作为哲学家或作为心理学家对于写作的一般论述，与他自己的写作体系是分不开的，这一点必须考虑到。

它提出了很多难以应付的问题，尤其是标示分界的问题。让我举三个例子。

1. 如果说我在读解"增补"时所遵循的程序不仅仅是心理分析的程序，那么，这无疑是因为对文学的惯常的心理分析是首先把这种文学的能指插进来；这无疑还因为，在我看来，心理分析的理论本身是从属于我的历史与我的文化的文本汇集。这样，如果说它标示我的读解与我的解释的文字，那么它并不是作为一条原则或真理——人们为了用彻底中立的态度说明我生存其中的文本体系而抽象出来的那种真理——而进行的。从某种意义上讲，如同我们在卢梭的文本之内一样，我们也在心理分析的历史之内。正

像卢梭当年利用的是一种已经存在着的语言——它被查明多少也是我们自己的语言，从而向我们担保法语文学最低限度的可读性——同样地，我们今天也是在心理分析理论所标示的意义的网络系统内运作，即使我们并不精通它，即使我们确信我们永远不能完全地控制它。

然而，是由于另外一个原因，我们才说这甚至算不上有些表达不清的让-雅克·卢梭的心理分析。那样一种心理分析大概必须已经查明作为卢梭文本特征的所有有关结构，所有这些结构都不是独特的，因为，由于语言或文化的包容力和已然存在的原因，写作是生存于其中，而不是创造了它们。围绕这种写作不可削减的独特性，一个庞大的结构体系、一切法则的历史整体体系被组织、包围、融合在一起。假定这种心理分析依据正当权利能够概括论述它们及其释解，假定它考虑到了形而上学的全部历史——那种与卢梭的文本有共居关系的西方形而上学的历史，那么，这种心理分析仍然有必要去阐明它自己归属形而上学及西方文化的法则。这个问题我们不要再纠缠下去了。我们已经估量了这一任务的困难，以及我们解释增补受挫的因素。我们确信，某种不可削减的卢梭主义的东西已经被存留在那儿，不过与此同时，我们也搬走了一大团不成形的根系、泥土及各种沉渣。

2. 即使假定卢梭的文本能够在一般的历史中、进而在增补符号的历史中严格分离出来，清晰表现出来，那么，人们仍然必须考虑许多其他的可能性。追随增补这个词及相应的概念或诸多概念的迹象，我们在卢梭的文本中详细考查了一种方式，这种特别的方式固然会使我们确信一个体系的概要。然而，其他的方式就没有可能吗？而且，只要方式的全体尚未有效地研究穷尽，我们怎样去证明这一种呢？

3. 通过预期论述并作为一个前奏，我已经在卢梭文本中指出了增补符号的作用，现在，我准备以一种有人可能认为出格的方式把专门的特权授于某些文本，诸如《论语言的起源》及另外一

些论语言与写作理论的残篇。然而凭借什么权力呢？而且为什么是这些短篇文本——它们大部分发表于作者逝世之后，难于分类，且写作日期与动机都不明确？

所有这些问题在其系统的逻辑范畴之内没有令人满意的答案。我的这一选择置我所阐述的理论上的审慎于不顾，在一定程度上说确实是出格的。

而这种出格是指什么呢？

关于理性中心论时代的整体性问题，我曾经企望到达某种外在的位置，从这一外在点出发，对那个整体——它也是一条寻踪到的路——对那种也是有轨道的轨道的某种解构有可能开启出来。虽然这一起程与这种解构的第一个姿态从属于一定的历史必然性，但它却得不到方法论的或逻辑上的内在保证。在这一封闭之内，人们只能依据公认的对立面来评判它的样式，人们也许会说，这种样式是经验主义的，这在一定程度上可能是正确的。这一起程是彻底的经验主义的，它像一种偏离正路的念头，沿着路线与方法的可能性行进。它受其前途的影响，同样受其非知的影响，成心孤注一掷地要冒险到底。我自己已经界定了这种经验主义的形式与脆弱性。但是在这里，经验主义这个概念本身是自杀性的。超越形而上学的轨道是一种要脱离轨道的企图，——如果从传统的对立概念的整体性来考虑，尤其考虑到支持经验主义的意义的那一对概念：哲学与非哲学的对立。非哲学是经验主义的别称——它（经验主义）没有能力独自地维持自身的称谓，它的话语的一致性有限，它作为真理产生之际正值真理的意义被粉碎，它还回避怀疑主义的内在矛盾等等。这种哲学与经验主义之间历史性对立的思想并非是单纯经验主义的，它不可能就这样没有滥用、没有误解地得到限定。

让我们把这一图解说得更具体些。在对卢梭的读解中什么是出格的呢？正如我已经提出的，卢梭在我们感兴趣的历史中无疑只有十分相对的特权。如果我们仅仅企望确定他在这一历史中的

位置，那么我们给予他的注意显然是不相称的。然而这并非我们的本意。我们希望确认一种理性中心时代的明确表达。针对这种确认的目的，卢梭对我们来说似乎很有启发性。这显然必须先假定我们已经准备好退路，确定了对写作的压抑是这个时代的基本活动，并阅读了一定数量的文本但并非全部，一定数量卢梭的文本，但并非全部。这一经验主义的声明只能靠问题的力量支持自己。问题的提出，从不证自明的封闭的起步，对一个对立体系的怀疑——所有这些行动都必然地具备经验主义与违背常规的形式。不管怎样说，除了用这种形式，它们无法按过去的规范进行描述。没有其他痕迹可资利用，而且由于这些违背常规的问题从各方面看都不属于绝对的开端，它们容许这种描述——也是一种批评——在其整个表面有效地达到目的。我们必须从我们所在的无论什么地方开始，而痕迹的思考——它不能把气味计算在内——已经使我们认识到，绝对地确认一个出发点是不可能的。我们所在的无论什么地方：我们相信我们已经在一个文本中了。

让我们进一步缩小论述的范围。就某些方面而言，增补这个主题当然不过是其他主题中的一个。它处在一个链条中，被链条所怀有。也许人们可以用别的什么东西代替它。然而碰巧这一主题描述的是链条本身，它描述文本的链条属于链条，描述替代的结构、欲望与语言的表达，描述被卢梭接受的所有对立概念的逻辑，尤其是自然的概念在他的体系内的角色与作用。它在文本中告诉我们什么是文本，在写作中告诉我们什么是写作，在卢梭的写作中告诉我们卢梭的欲望，如此等等。如果我们依照这篇论文的轴向命题认为文本之外什么都没有，那么，我们最终所证明的就是：增补的概念与写作的理论指明卢梭文本中的增补性本身——引用一句流行的话说——如同深渊。而我们将发现，这个深渊并非属于偶然——有幸也好，不幸也好。有关这一深渊的结构必然性的一套完整理论将在我们的阅读中逐渐形成；增补的无限进程始终总是已经渗入存在，总是已经在那儿记下了重复的空

间与自我的分裂。深渊中存在的代表并非属于存在的偶然；相反，存在的欲望产生于代表的深渊，产生于代表的代表，如此等等。从增补这个词的各种意义上讲，增补本身就是很出格的。

卢梭就这样将文本性注册于文本之中，然而它的运作并不简单。它以取消的姿态搞恶作剧，而那些重要的关系像两种运动之间力的关系那样构成一个复杂的图案，我们认为这个图案表现为对增补这一概念的处理。卢梭无法同时利用这一概念意义的全部潜能。他限定这一概念，而在这样做的同时又使自己被他从中排除的内容所限定，他加于这一概念的倾向——这儿作为附加，那儿作为替代，时而是讨厌的实在与外在，时而是愉快的辅助品——所有这些情况所表达的既非作者的被动性，也非他的能动性；既非他的无意识，也非他的清醒。阅读不应该一味地舍弃这些范畴——顺便提一下，它们也是形而上学的创始范畴——而应该展示与增补概念的这种关系的规律。这当然是一种创造，因为我并不是简单地复述卢梭对这种关系的看法。增补的概念在卢梭的文本中是一种盲点，是开启与限制可见性的隐身者。然而这种创造，如果说它试图使这种隐身者进入视野的话，那么，它并没有脱离文本。况且它一直只认为这样做靠的是幻觉。它隐含于它指定语言的变化之中，隐含于卢梭与历史之间制约的交流之中。我们知道，就我们目前赋予这个词的基础意义而言，这些交流仅仅经由语言与文本而发生。而我们称之为创造的东西必然是一种文本，即写作的与阅读的体系，我们知道它们——是先验的，可刚刚又得知根本不是——是围绕它们自己的盲点而安排的。

（赵兴国　译）

# 第一部讨论

自柏拉图第一次依“摹仿”概念界定艺术、亚里斯多德在《诗学》中为语言艺术而将其发展以来，西方文学和文学评论就一直为其所支配。本文选自《二部讨论》，除几页介绍文字外，我们选译了“第一部讨论”的全部内容。文中，德里达表明“摹仿”何以一直与“真理”观念紧密相联，无论是作为无蔽的真理（即敞开自身的本质）还是作为同一/符合的真理（由准确模仿而再现的本质）。在柏拉图的斐利布斯（Philebus）里，“摹仿”固有的矛盾已经昭然，而在马拉美的小散文诗“摹仿”里，这些矛盾被搬上了舞台。通过把柏拉图的斐利布斯节选和马拉美的小诗相对照，德里达把他称之为“摹仿主义”、从一开始就影响文学、以及文学对摹仿主义搁置和存疑的潜在能力、并在马拉美的作品里充分表现出来的这一基本哲学思想加以戏剧化。

在略去的介绍文字里，德里达为他的二部讨论做好准备，一边提出“什么是文学”这个问题一边暗示这个问题值得质疑的性质。就像我们在前述引言中已经注意到的那样，“什么是……”是个哲学问题，它对事物的本质和意义发问，正是文学所抗拒的——尽管这里对马拉美的讨论表明抗拒并不涉及反抗或无视，而是表演和利用。“摹仿”把诸如摹拟、模仿、真实、再现、指称、以及暂时性、被摹仿与摹仿之间、真实与真实之再现之间、指称与被指称之间、现在与过去之间差异的无定性等统统拿来入戏。它一箭数雕：在对并不模仿先于他的模仿而存在的东西的哑剧演员的

关注上，在短暂流通的临时性关系上，在毫无“本源”可言、令人头晕目眩的文本和表演的网络里，以及在对德里达称之为“之间”(between)、“山洞”(antre)，“处女膜”(hymen)的利用方面等，都取得了事半功倍的效果。文学并不拘泥于被清楚地界定成里面和外面的相互对立的形而上学的概念，而是在一个破坏可供选择的可能性与身份逻辑的王国里发生作用。在马拉美的作品里，德里达最重要的是在颇具特色的句法结构里发现了这种作用，这种运作过程往往阻碍(哲学意义上的)读者得出一个单一的、清晰的所指；但他发现读者的追求很方便地在entre(“between”之间)和它的同音词antre(“cave”洞穴——这里以很不常见的英文同义词antre译出)以及hymen中得以概括。在法语里hymen这个词比英语里与之相对应的词更能表示两个相互抵触的意义：结婚与处女膜。

“二部讨论”第一次发表时有一篇编者按，它解释说这份资料最初发表时占了发表于1969年的“理论研讨班”的两个部分，而且无标题——援引马拉美为例，标题问题是德里达特别在那次研讨会上(包括最初由作讲座者表演的一出短哑剧)自己提出来的。编者们于是加了一个标题，法文里的la double seance(马拉美语)与la double science音同，即英语的the double science(双重科学)或double knowledge(双重知识)，亦即“解构”(deconstruction)，使人联想到la double scene，即英语里的the double scene(双重场景)和马拉美的作品“模仿”的演出形式。参加研习班的人员发给一张纸，上面印有从柏拉图的斐利布斯中摘录的一段话(38e-39e)和“模仿”。那次散发材料的排列方式和打印形式的重印件附后。

这里没有提供“第二部讨论”的文字，该部分主要是对马拉美作品文本以其意义的不确定性，语音网络的利用，以及对超验阅读的抵制等内容的广泛读解，不同于一直主宰文学评论的主题式阐释。这份资料部分内容的简略形式构成上引评述马拉美文章

的一部分。

在你们每人手里的那张纸上，马拉美的“模仿”里的一小段文本印在一角，与之分享或者说共同使这页纸得以完整的是柏拉图的斐利布斯的一小部分摘录，该部分实际上并没有以“模仿”命名，而是例释模仿系统，甚至界定模仿的意义。让我们先把这一部分称之为“例释”系统。

把这两个文本放置在那个地方、以那种方式放在关于文学与真实之间发生了或没有发生什么的问题之前的目的是什么呢？就像这两篇文字和这出哑剧一样，那个问题将引出在未来加以发挥的话题，而标题所指的事物则（从一个更高的层次上）纵览一个事件，对此我们将在随后的讨论的末尾指出它并不在场。

因为我们将要概述的是某种折叠，这些文本连同它们所要交流的思想肯定不可能以任何方式处理得十分透彻。不过我们可以用几种粗线条简单地勾勒出几个要点。这些粗线条可以被看作是形成一种框架，对一种历史的圈定和界限，而这个历史正好是存在于文学和真理之间的某一部剧作的历史。我认为这种关系的历史应该以“模仿”的方式组织，你且不要急于将这种关系的历史翻译出来（特别是不要译成仿照），但可以译成对“模仿”的一种阐释。这种阐释从未成为任何一个作家在任何给定的时刻所采取的行动或纯理性的决定，相反，如果重新构建该系统的话，它就是整个历史。在柏拉图和马拉美（应该懂得他们的名字不是真正的所指，而是为方便和最初的分析起见而用的标示）之间发生的是一整部历史。如果我们接受这样的观点，即文学产生于历史，又在历史中消亡，以那样的身份获得出生的权利，宣告自己的名称，由于与其消失相偶合，与将帮助我们定义其意义的处女膜的逻辑相匹配。那么这个历史也就是文学的历史，如果这部历史有意义，它则完全由真理的价值和某种关系所支配，这价值和关系就深嵌

于所要讨论的那个处女膜上，存在于文学和真理之间。在说“这部历史，如果它有意义的话”时，我们似乎在承认它可能没有意义。但如果我们确实把这个分析进行到底，我们会发现它被肯定，历史不仅有意义，而且历史这个概念是依可能的意义，依过去，依现在，或承诺某种意义和真理的在场而存在的。在这个系统以外，按照某个具体的系统策略，借助于历史的概念而不在某个地方重新书写历史是不可能的。

柏拉图的斐利布斯讲的是真实的历史，或曰意义的历史。重读你眼前的那一出戏，你将会发现以下四个方面的问题：

一、那本书是一部对话集，或辩证法。至少应该如此。被比作一本书的灵魂以这样的方式出现，以至该书仅仅以看似沉寂的、无声的、内心的话语（logos 逻各斯）的一种形式或实例出现：不是像“模仿”里说的是任何“沉寂的讴歌”，或“充满音乐的午后的静谧”，也不是《音乐与文学》中的“沉寂的声音”，而是内化了的言语，简言之，就像在 Theaetets 和 Sophist 里所定义的那样，是思维（dianoia）：“是的，思维和话语是一回事，只不过我们称之为思维的东西实际上确切说是精神自己进行的没有发出声音的内心对话”（Sophist，263e）。“‘你是如何描述思维过程的呢？’‘这个过程作为一段对话，精神自己对任何一个它正在考虑的问题所进行的对话。你应把这个解释当成来自一个愚人的解释，但我有一个观念，这就是当精神思维时，它仅仅对自己讲话，自己提出并回答问题，给予肯定或否定。’”（Theaetetus，189e）。根据斐利布斯的推理，在任何交流或话语之前，首先有 doxa（见解），看法、感觉或由此同时在我心中产生的评价与真实的表象类似或有关的东西。然后当我把那个见解大声喊出、表述给在场的一个与我对话者，它就变成了话语（逻各斯）。但在这个逻各斯得以形成的那一刻，当对话成为可能，但由于一个偶然的缘故，我却没有一个方便的合作者时：于是我由于孤独便对我自己谈起这话语，我和我自己以一种内在的交流方式交谈。我所做的仍然是一个对话，

但这个对话是无声的，不发音的，私下进行的，这也意味着是被剥夺了的：剥夺了它的代言者，剥夺了它的声音。正是在这个不完善的逻各斯，这个空白的声音，这个被弄得残缺的对话——它的发音器官和它的他者均被砍去——的意义上，苏格拉底才借助书的隐喻的。于是我们的灵魂和书类似的一个明显原因就在于它也是一种逻各斯和对话（书也只能是"对话"的属的一种），不仅仅如此，而且特别因为这个被简缩了的，或者没说清楚的对话依然是一种虚假的对话，是一种次要的交流，与失声同义。在这个于声音之外进行的对话里，心灵里对书或书写文字的需求，只通过他者在场的缺乏而感觉到，通过声音利用的缺乏而感知到：目的在于以替代的方法重新构建他者的存在，也以相同的方式补救发声器官的不足。具有隐喻性质的书因之就有了全部这些特征，这些特征直到马拉美之前一直被归于书籍，尽管这些特征本可能或应当被文学实践所掩饰。书于是就成了（所谓的）活生生的（所谓的）对话的替代物。

二、书的真实性是可以确定的。这个由书本建构的虚假对话不一定是虚假的对话。心理上的书（volumen），即心灵里的书，据我们心中的作者所说的和作为所说的直接结果而写下的东西的真伪而或真或伪。作为展平了的逻各斯，书的价值在于它在一定的比例上、按一定的比率（也是逻各斯）发挥真理的作用。"当我提到内心那位书写者写下不真实的东西时，我们得到的是那种反面的意见和断定。"心理书写最终将受到辩证法和本体论的裁判。它只在真理保持自己的价值，真理也是它的惟一衡量标准。只有回顾到实际情况，我们才常常决定写作是否真实，才能决定其是否与真实相协调或相抵触。

三、书的价值（真/伪）并不是书固有的。一篇短文本身并无意义；亦无所谓好与坏，无所谓真或假。正如我们就要看到的那样，这种中性前提（非此/非彼）当外推到柏拉图式的语境以外时，就能产生我们不久就会看到的令人惊讶的效果。但对于那本柏拉

图主义的书来说，当作者转述一段内心言语时，当作者在书中复制一段已经发生并与（相似的）真实或（不相似的）虚假建立某种关系的话语时的那一刻，其真伪才公然宣称自身的存在。如果，我们跨出书的隐喻之外，我们可以说作者是以被称之为“适当的”意义的形式把他以前就刻在自己心理框架上的东西写进一本外在的书中。那本抄录、再造、模仿活的话语的书仅仅在话语有价值时才有价值。它也可以比话语更少价值，直到它被夺去了逻各斯的活力，它不可能比话语本身更有价值。这样，写作从总体上讲就能被解释为模仿，生动的声音或现时逻各斯的复制。通常情况下，写作当然不一定都是文学写作。但在另一些地方，比如在《理想国》里，诗人仅仅因为是模仿者而被审判和定罪，成了不实践“简朴形式”的仿效者。诗人的具体地位可以依照他是否这样或那样利用模仿的形式进行判定。这一类如何给人听的诗歌当然不能简单地与我们所说的“文学”相提并论，正如有人引诱我们去认为的那样，如果文学产生/死于相对近来才有的一种突破，对于文学这门艺术的阐释的全部历史的确已转向并被转化到模仿概念所开辟的诸多逻辑上的可能的范畴。这种解释是大量存在的，自相矛盾，并且令人困窘到已经释放了一个复杂的合并和置换的系统。本文对此不予说明。让我们保留那个构建了柏拉图对话的那个先验图式法则：他有时感到有必要把模仿本身谴责为复制过程，而不管它的原型为何，有时他仅仅由于被模仿的原型的功能而诋毁模仿的价值，而模仿的运作依然保持中性，甚至是可取的。但在这两种情况下“模仿”都和真理相左：或是以摹本或复制品替代实际事物的方式阻碍那个事物显露出来，或是通过它的替身的相似性（符合）服务于真理。尽管本身被写作模仿，逻各斯只有作为真理才有价值；也正是在这个标题下柏拉图才常常对它提出质疑。

四、最后，第四个特点，完成这个文本的框架，以此为特点的书的因素是正常情况下的意象（图象或幻影），虚构的或是形象

的。如果说苏格拉底能把心灵与它自身之间的沉默关系、即“模仿”中的“哑音的独白”比作书，那是因为书模仿心灵，或心灵模仿书，因为一个是另一个的意象或相似物（“意象”一词与模仿“imitari”同根）。这两个相似物即使在相互相似以前，就各自已经具备再产生，模仿和图解的性质（就该词的再现意义而言）。逻各斯的确应按形体（eidos）之模式构形；书则再生产出逻各斯，而整个过程是由重复、相像、重叠、复制之关系组织的。这是个镜像过程和折射游戏，其中事物（onta）、言语和写作发生重复并相互映照。

关于这一点，画家的出现就是规定性的，并成为绝对不可避免的。而斐利布斯（Philebus）里的情景已给它的出现铺好了道路。这里另一种形式的“柏拉图式的造物主”，画家（zographos），是随文学家（grammateus）之后而来的；“一位画家，他随作家之后，在心灵的图画里为我们作出的那些断言作画”。画家和文学串通当然是经常性的。在柏拉图和柏拉图以后都是如此。但是绘画和文字只有当他们在一种情况里被解释为某个活的事物、生动的言语的意象、再生产、再现、或重复，而在另一种情况里，画家则是在生产动物的形体时，它们才互为意象。任何有关文学和真理之间关系的话语往往都与肖像画框架以内的令人费解的重复的可能性相碰撞。

这里画家到底在干什么？他当然也在以隐喻的手法做画，而且也在心灵里做画，正如文学家一样。但他只是步文学家之后尘，寻着他的足迹，走文学家走过的路径，而当他出现时他是在为已经写成的书作画。

他画“这些断言的灵魂图画”。素描、绘画、空间艺术、时空关系的实践，写于外部（作品）之内的文字，这些都只是为了图解、再现、或装饰目的而加给作为内心思想话语的书的东西。给意象以形体的绘画是对话语的描绘；它的意义仅仅在于它把话语固定僵化在它的表面上。其结果是它的价值也仅限于逻各斯能阐

明、能解读、能说出它试图说的话（veut-dire），而且它确确实实正被迫通过让它说话的那个再生而说话。

但绘画——堕落且多余的表现形式，补充性的对推理思维的装饰，那个思维（dianoia）和逻各斯的浮华外表——也扮演着似乎恰好与此相反的角色。它只起对被定义为意象、再现、重复的思维或话语的意义的纯粹的指示作用。如果逻各斯首先是实实在在的可理解的可见的形体的忠实意象，那么逻各斯就以一种原绘画出现，深奥而不可见。那样的话，通常意义的绘图，即画家的绘画，也的确只能是一幅画之绘画。因此，它可以揭示逻各斯的基本绘画性，再现性。这确实是苏格拉底在斐利布斯中给造物主画家指定的任务："我们如何得知他又是如何行动的呢？又是在甚么时候？"普罗塔柯斯问道。苏格拉底回答说，"当我们对那个景象的行动有基本的看法和判断，而不依赖于视力或别的观感，并且将那些我们已有了看法和判断的画图或意象变成我们内心的东西时。"步作家后尘的画家就是这样一位只按看法和判断作画的工人，跟在艺术家之后的工匠，能通过分析、分离和贫困，准确地净化思维的绘画、模仿、想象的本质。这样，画家就知道如何把事物恢复到它向简单的直觉显示的那种毫无掩饰的样子，就像它在其可见的形体式理智的 horaton 所显示的那样。他剥去它所有外加的语言、那些现在已具有评价意义的传奇、那些在内核之外包裹、那层表面的画布。于是在心理写作里，在绘画和逻各斯（或思维）之间就有一个很奇怪的关系：一个往往是另一个的补充。在那一幕的第一部分，直接使事物的本质僵化的思维并不一定需要由文字和绘画建构成的那些图解性的装饰。内心思维只与逻各斯紧密相联（并与被奉献的或被抑制的声音相联系）。相反，稍进一步讲，绘画（当然是在心理绘画的隐喻意义上，正如刚才所说的心理写作问题）正是那给我们以事物意象的那个东西，是把直觉传达给我们的那个东西，不受与之相伴的话语的束约，甚至使话语受到阻碍的对事物的直接观照。自然，我愿再次着重指出，往

往是绘画和写作的隐喻意义才以各种方式往返相联：我们回想一下，在另一个层次上，在这些隐喻以外，柏拉图一直在断言，绘画和写作就其本意而言完全无法对事物本身产生直觉，因为只涉及摹本，而且是摹本之摹本。

如果话语和文字（写作—绘画）因此而表现为彼此有用的补充或无用的添加，一会儿有用，一会儿无用，一会儿是一种意义，一会儿又是另一种意义，这是因为它们是在下面这些复杂性和互换性的结构里永远相互交织之故：

（1）二者都与它们可能表现的真理相抗衡；

（2）它们互为意象，因此当一个不在场时另一个就成了它的替代物；

（3）它们共同的结构使它们参与“记忆”和“摹仿”，参与记忆正是以参与“模仿”的作用进行的。在摹仿者与被摹仿者、再生产者与被再生产者之间的关系范围之内，不论何时都是一个过去的现在的关系。被模仿者先于模仿者。因而时间问题的确没有不显露出来的：苏格拉底寻思认为文字表达与绘画表达与未来有关的想法可能是不值得的。问题的难点在于设想被模仿者依然可能服从于模仿者，意象有可能先于模式而存在。双重可能存在于单一之前。“希望”之前奏，未来因回归而成为过去的现在，前言，先在的未来（anterior future），这一切统统都来为事物作出安排。

这正是摹仿的价值最难把握的地方。在柏拉图的文本里，一种运动有效地发生，这是一个人们不应匆匆称之为矛盾的运动。一方面，正如我们刚才证实的那样，很难把“记忆”与“摹仿”区别开来。但另一方面，当柏拉图常常对“模仿”表示不信任，并几乎一直在抹去模仿艺术的资格，他从未把真理的敞开，即去蔽（aletheia）与回忆（anamnesis）的运动（如我们已看到的那样，回忆 anamnesi 迥然不同于记忆减退 hupomnesis）相区别。

这里自我宣称之物乃是“摹仿”内部的划分，一种对重复本身的自我拷贝；无止境地拷贝因为这个运动哺育其自身的繁殖。因

此也许有不止一种“摹仿”；文学的历史连同对它的所有阐释一起也许就寓于那面奇怪的镜子里，这面镜子不仅仅反映而且把一种模仿错置和扭曲成另一种模仿，就好像它自身注定要模仿或伪装自己一样。一切都会在补充性等同物的自相矛盾之中表演出来：被额外附加到简单的、单一事物上的某个事物的自相矛盾取代并摹拟它们，既有相象者，也有不相象者，不相象是因为相象，与它复制的东西既相同又相异。面对这一切，“柏拉图主义”要作出并坚持什么样的决定呢？（“柏拉图主义”这里或多或少直接代表了西方全部哲学历史，也包括常常出现的反柏拉图主义）。在本体论或辩证法里被确定和坚持的所有被遗传下来的变异或革新又是什么呢？正是本体论：被假定的关于现实的话语的可能性，起决定作用并可以被确定的逻各斯或存在-现时（on）。现时，存在-现时（物的排列组合形式，现实的，物质与形式之间相互排斥，本质和存在，客观与主观等）与表象不同，与意象不同，与现象不同，如此等等。也就是说，与以存在-现时的形式呈现、使之具有双重性质，使其再现、因而能替代并使其不得再现的任何东西有别。于是就有了（1）和（2），即简单式和重复式。重复式随简单式而来；重复以补充形式使单一倍增。很抱歉，我要重复这一点。意象自然而然是随现实之后产生的，是对在呈现过程中的现时的再现，是对事物的模仿，是被模仿者的模仿者。首先是所是，即现实存在，即现象学家所说的有血有肉的存在物本身；然后才有模仿这些现实的绘画，肖像，绘画才有对事物本身的文字记录或转述。在模仿者与被模仿者之间的可审视性，至少是数量上的审度性，是构成秩序的东西，显然，根据“逻辑”自身，根据一个深刻的同义词，被模仿者比模仿者更真实，更具有本质的性质，更真切。它对于模仿者来说是先在的，并优于模仿者。因此，我们应时刻牢记《理想国》（596aff）里的“摹仿”的实际范式：三张床的等级次序：先是画家的床，再是木匠的床，最后是上帝的床。

无疑，在历史进程中和一些场合中，这个次序将受到挑战，甚

至被颠倒过来。但在被模仿者与模仿者之间的绝对的可分辨性，以及第一对于第二的先在性，却从未被任何形而上学的先验系统错置过。在“批评”或诗学的领域里，艺术作为模仿（再现、描写、表述、想象，等等）不应是“隶属性的”（这个前提纵贯了两千年的诗学历史），因此，由于对自然的随意利用，艺术能创造或生产出比它所模仿的东西更有价值的作品来。这一点一直受到特别强调。但所有这些派生的对立观点使我们重新回到同样的根源。额外的价值或曰额外的存在使得艺术成为更为丰富的另一种自然，因而也更自由，更引人，更富于创造性，更自然。在经典模仿说的大系统化时期，Desmarets 在他的《诗艺》里阐述了当时颇为流行的一种看法：

> 艺术比自然更令我们陶醉……
> 虽不像被模仿的，但我们喜欢模仿的。

不论哪个更为人所钟爱（但因为被模仿者/模仿者关系的性质，不论怎样说，偏爱只能在模仿者，这点极容易就可看出来），归根到底，还是被模仿者为先这个表面次序，既便不是对文学创作的运作的话，它也的确左右着对“文学”的哲学或批评阐释。这个出现的先后次序也就是所有出现的次序，是一般出现的过程。这是真实的次序。“真理”从来都有两种不同的意义，真理内核的历史——真理之真理——仅仅作为两种解释或过程之间的惟一鸿沟和表述。把海德格尔所作的分析加以简单化而不采纳他似乎辨认出的先后次序，我们可以保持这样的事实，即真理的过程一方面是敞开隐藏在淹没之中的东西（无蔽），揭去蒙在事物上的、蒙在现在实际存在的事物上的那个掩盖物，显示自身，产生自身，甚至能在以一个可确定的现实存在的洞的形式存在；另一方面（但这另一个过程是以对现在的在场，它的表象——所出现的东西和它的正在出现的模棱两可或复制而在第一个过程里被规定的，真

理即和谐（同一或符合），即再现与事物（敞开的存在）之间的相似或平等关系之中，甚至在判断的表述中。

现在，模仿在它的阐释的历史过程中无时不被真理的过程所控制：

1. 即使在它能被翻译成仿造以前，模仿所表示的或者是展现事物本身、本质、产生自身、生成自身，并以可见的真实的形象如实（自行）显现的自然（phusis）：模仿必不可少的、戏剧化的假面具所揭示的与它遮盖的东西相等同。于是模仿就成了自然的运动形式，一个带有自然性质的运动，（不是指这个词的派生意义），因无外部、无替身可言的自然通过这个运动，就必须产生一个自身的等同物以显露自己，（对自己）显示自身，产生（自身），揭示（自己）；以便从它所乐意的那个隐蔽所显露出来；以便在其无蔽中澄明。在这个意义上，记忆与模仿是等值的，因为记忆也是一种去蔽（一个非忘记），即无蔽（aletheia）。

2. 不然，模仿便在两个（词语）之间建立起一种 homoiosis 或 adaequatio 的关系。如果那样，模仿就能很容易地被翻译成仿造。这种翻译要表达（或曰历史地产生）这种关系的思想。两个面孔彼此分离，并相互对立：模仿者和被模仿者，后者不是别的，正是那个事物和那事物的意义，是它的明确的此在。好的仿造是真实的，忠实的，很像或很可能，充分的，与被仿的（自然体质或生命）吻合；它在自由地（因而也是生动地）恢复真实此在的自由的过程中的自愿抹去了自身。

在每一种情况下，模仿必须遵循真理的过程。现时的此在是它的准则，它的秩序，它的法则。正是以真理之名，它的惟一的指代——指代本身——模仿才得以判断，才以规律的更迭而丧失或取得存在的权利。

指代的这种千变万化的特性构勒出形而上学的封闭性：不是包围某个同质空间的边界，而且一个非圆形的、完全不同的轮廓。现在，这个指代不论任何文字在既标出并被笔锋一转抹掉时都被

谨慎地但无可争议地在某个句法的作用下被置换了。这种双重标记逃脱了真理的相关性或权威性：它并不推翻真理，而是把它作为功用或成分之一用文字记述在其作用中。这个置换并不作为、也从未作为一个事件而发生。它连一个简单的位置都不占有。它也不在写作中发生。这种放逐正是它写出/被写出的东西。标记的重叠，既是一个形式突破又是一个形式的普遍化。这个重叠在马拉美的那篇文字里，特别是你们现在手里的那张纸上的文字里得到佐证（但显然最后这个观点的每一个字都必须以同样的理由按同样的方式被移位或被置于怀疑之中）。

让我们重读一遍“摹仿”。大约在中间，有一句引语。我们马上就会看到，那不是引语，而是一条引语或解释的假像：——“那景象所揭示的仅仅是思想而不是实际行为……”

这是个圈套：也许有人会受其诱惑而以经典阐释方法把该句及其所遵循的顺序解释成对传统模仿理论的“理想主义”的颠倒。也许他会说：当然，摹仿者不是在摹仿任何实际的存在的事物或行为，不是摹拟任何一个存在于自己的世界之前和之外的给定的现实，他不需要以趋于似真的眼光顺从某一真实或外在的模式某种自然（按这个词的最古老的意义）。但模仿的关系和符合的价值仍然完好无损，因为模仿、再现或“图式”那个理念依然是必要的。但我们会问，那个理念是什么呢？那个理念的理想化形式是什么呢？当它不再是以事物本身的形式存在的本体（ontos on 本体）时，按照后笛卡尔的思维（Cartesian）方式，我心里的那个摹本，是通过思维而对那个事物的再现，对某一主体来说是对所是的理想化。在这个意义上，不管是以“笛卡尔式的”或是以“黑格尔式的”界定的意义里，理念正是所是的此在，但我们仍没有跳出柏拉图主义。它依然是个摹仿（表现，描述，再现，图解）一个形体或理念的问题，不论它所摹仿的像柏拉图所说的那样是那个事物本身或像笛卡尔或黑格尔所说的是对事物本身的主观的再现。

当然，马拉美的文本可能被这样阅读，并被简约成耀眼的理想文学。频繁的使用大写的具体化了的理念一词——以及作者采取的黑格尔主义倾向易于导致这样的阅读。而那种诱导很少不被顺应的。但阅读在这里不再应该是简单的概念或单词的排列，不应是静止的或标点统计数据。我们应重新组成一个运动的连环，一整套效果和句法的作用。在那种情况下“摹仿”将会被解读得全然不同于一个新理想主义或是新摹仿主义的作品。在那样的作品中，图解的系统完全不同于斐利布斯里的系统。在具有与之相联系的价值的情况下，光泽在一个完全不同的地方被昭示出来。

没有仿造。哑剧表演者不摹仿任何东西。首先，他不摹仿。在用手势写作之前什么也没有。无人为他规定过什么。没有任何现时先于或指导他的书写痕迹。他的动作构成一个没有言语预示或伴随的形体。它没有按任何先后顺序与逻各斯相联系。“皮埃罗弑妻这出哑剧就是这样由他本人写成并演出的，一出无声的独角戏……”。

“由他本人写成并演出”。这里我们进入一个四面镶嵌着镜子的文本的迷宫。哑剧表演者并不亦步亦趋于预先确定的脚本，也没有节目单。不是说他要即席演出或让自己自然流露；他仅仅不就范于任何一种文字命令而已。他的手势，他的手势书写（马拉美坚持把舞蹈或哑剧表演中的有节制有规律的手势描写成象形文字已成为传奇），不是由任何文字表现的话语或任何词语指令或强加的。哑剧表演者在开场白里说，他闯入一页白纸：“……一段如未书写的白纸一样白的幽灵般的无声独白以面部表情和手势表演尽量伸向心灵深处。”

这种二部讨论的另一面在这里向我们展示自身的白色。这白色在那片白纸无邪的纯贞（“率直的碎片”）……（“理式的婚媾物证”）与苍白的皮埃罗脸上涂抹的白色油彩间延展。皮埃罗通过幻影在自己脸上的化妆油彩在他所是的那张纸上书写。在所有表面涂上一层又一层油彩，在所有马拉美化妆品的涂层之间，我们

每每在分析时会碰到某种“被淹没的油质涂料”的物质（“The Chastised Clown”，受罚的小丑）我们可以在彼此之中阅读到“摹仿”中的皮埃罗和“受罚的小丑”里的“坏哈姆雷特”（“眼睛，我简朴的复生的喜悦之湖/不是那史学家用手势作拂尘/挥去熏羊肉上的碍眼的黑点，/我在画布的墙上戳了一个窗户”）。皮埃罗是困扰马拉美文本的所有哈姆雷特之兄弟。如果考虑到他们同时参与的那个罪恶，乱伦，或自杀，那么不论以“I”或“A”的形式，它都是一个被阉割了的那一点的、那根羽翎，或那根伺机待起的棍棒的精气。要证明这一点，我们必经过几次转换，比方说包含智商的所有能指的转换。这一点我们不难做到。

哑剧表演者不听命于任何书本的权威；马拉美能指出这一点是很奇怪的，因为标题为“摹仿”的文本最初是对一种阅读的反应。马拉美手里早就有那出哑剧的本子，而且他最先评述的也正是这篇小作品。我们知道这一点是因为马拉美发表这个文本的第一版时没有加标题，在1886年11月号的独立评论上发表的。后来发表了“摹仿”一文的第一段文字。我们可以特别读一下这一段话：“在那个背弃的季节，一切都呼喊着要走出去，绝不亚于盛装庆典的奢华对我说来似乎是把晚上在家里第一盏灯下的读书搁置一边。在我眼前翻开的这本意义深刻而且的确难得的书，不是别的，正是一出哑剧：皮埃罗弑妻……”。（卡尔曼-列维公司1886年新版）

于是就在这本书里，在一页纸上，马拉美肯定读到过在哑剧表演者手势性的创造之前对书本的涂抹。其实那是一种结构上的需要而在“摹仿”的文本中指明了的。马拉美是否真的也去看过演出一事不仅很难证实，而且与文本的结构布局无关紧要。

马拉美在这本小书里读到的是一条指令，这条指令通过自己的存在而把自身全然抹去，这是给哑剧表演者的命令，要他不去模仿任何在他开始表演以前就已经存在的任何东西：既不模仿一个动作（“场景除理念以外并不解释实际行为”），也不解释一个

词语（“那个苍白如一张未书写的白纸的幽灵，以面部的表情和手势表演的沉寂的讴歌……无声的独白，全都奔向心灵”）。

在这出哑剧的开头，既无动作，亦无言语。按事先规定（我们很快就要定义这个词）哑剧表演者只被允许按自己的写作表演，而不是按事先安排好的任何东西表演。他不能以模仿再生任何动作（pragma：事件，事物，行为）或言语（逻各斯：词语、声音、话语）。哑剧表演者应该仅仅把自身写在他所是的那片白纸上：他必须通过手势及面部表情自己题写自己。皮埃罗既是一张纸，又同时是一支笔，既是被动者，又是主动者，是事物的本质，又是事物的外部形式，是作者，又是哑剧的手段及原始素材。演员生产自己。看哪：“一位真实的演员，那就是我自己！”（495）。

在我们深入讨论这个观点以前，让我们看看马拉美在“摹仿”一文里在做些什么。我们读过“摹仿”。马拉美（他就是那个充当作者角色的人）以他正在阅读的文本为基础在一张白纸上写作，那个文本里写着人们必须在一张白纸上写作。不过我们应该指出，马拉美所指出的指代不是他实际看到的那幕情景，至少可以说它是个摆在他眼前或拿在手里的被叫做小册子的“真实”物体。马拉美肯定看得到它。（因为他就是这样说的：“那本寓意深刻而且实在难得的小册子，就在我手里翻开着。”）它一直固守着自身的同一性。

现在让我们看看这本小书，因为我们需要看一看。马拉美手里的书是第二版，那是在第一版发行的四年以后、第一次演出的五年以后。该书作者的注解替换了那篇由一个叫费尔南德·白西埃尔的人做的前言。前言先描述了作者所看到的东西；在一座老农场的一间谷仓里，正在上演一出哑剧，不收门票观众是一群工人和农夫。作者在详细描写了场景后，概括介绍了剧情。喝得酩酊大醉的皮埃罗“苍白，神情沮丧，形容枯槁”和一个殡葬人走上台来。“戏开演了。它确实是我所看过的一出戏，一出野蛮的古怪的戏，就像霍夫曼的奇异故事一样令人震惊，不时出现一些残

忍，让人觉得犹如经历一场实实在在的恶梦。皮埃罗独自一人，讲述他如何把不忠实于他的妻子克伦拜杀死。他刚刚埋葬了她，没人会知道他的罪恶。他在她睡觉时将她捆在床上，然后搔痒她的脚心直到她在一阵可怖的狂笑中，万分恐怖地暴死。只有这个长着一副僵尸面孔的苍白的瘦高个儿皮埃罗才能想出这么个折磨那可诅咒的女人的法子来。皮埃罗摹仿这些动作时，把整个情景重新呈现于我们面前，轮番扮演被杀者和谋杀者。"

白西埃尔描述听众的反应和惊奇，以及巴黎会给这古怪的、心灵备受折磨、瘦骨嶙峋、有点神经质的皮埃罗以什么样的反应（"这毁坏了我对曾让我捧腹的传奇式人物皮埃罗的看法……"）。他说他次日见到那位又是一位普通人的哑剧表演者保罗·马格利特，维克多·马格利特的兄弟，那位将军的儿子，马拉美的表弟兄。他要求白西埃尔为他要写出并出版的《皮埃罗弑妻》的小册子写篇序言。这就是真实发生的事。前言的日期注明是"伐尔文斯［马拉美在那里有一幢别墅——英译者注］，1882 年 9 月 15 日"：由此看来，马拉美亲自看那出戏的演出并阅读过剧本的第一版就不是不可能的。

那个事件（我们如何称呼它呢？）的时间的和文本结构暂时呈现它自身：于是便有了一出哑剧，一部没有文字书写的小册子作先导的手势书写：前言从被商定到写出是在"事件"发生之后，而先于在事实之后写成的书，反映的是这出哑剧，而不是它的演出。那篇前言在四年后被"作者"自己写的一则注释所取代，一件浮动的作品。

马拉美用作"指代"的就是这个东西。那么，他手里拿着的、在他眼前摊开的那个东西又是什么呢？在哪个方面？在什么样的现在？沿着哪条路线呢？

我们还未打开那本小册子。文本的复杂构建首先来自这样的事实，既这本小书——单词和句子排列成文字的文本——回顾式地描述一个纯粹属手势的、无声的次序，即形体书写之端倪。马

格利特在一本笔记本里谈到能指的这种差异或异质性。皮埃罗的实际演出过程以白色为主色调（“一身白色外套……”“……头手白如灰浆……”“……一条白手绢……”“……灰浆的手……”）：“注：——皮埃罗似乎在说话？一部纯虚构文学！皮埃罗哑言，那出戏从头到尾都是以哑剧方式演出的。”这些词语——“纯粹”，“虚构”，“哑言”——马拉美将再次提起。

这部虚构文学是文字表述继一种不同的书写之后发生的，后者——哑剧的手势动作——被描述成对往事的回忆。它已成为对某个过去的记忆。在皮埃罗以哑剧方式表演时谋杀业已发生。而他——“在现在”——“在一个不真实的现时的假象之下”——表演那已经犯下的罪恶。但是，在把过去当做作现在加以表演时，他重构（按所说的“现实”中）为准备谋杀所做的深谋远虑。当他考虑一切可能利用的手段时，他也在考虑将要犯的罪恶和将要造成的死亡。皮埃罗将殡葬人打发走；他眼睛盯着克伦拜的画像，并“用神秘莫测的手指指着它”，“我记得……让我们把窗帘拉上吧！我不敢……（他倒退几步，没有回头看一眼就把帷帘拉上。他嘴角发抖，一股不可压抑的力量把那即将说出的秘密从他的嘴边劫走。音乐停止。聆听”）。

此处［斜体，大号字母，无声的哑剧话语］：

克伦拜，我迷人的妻子！画像上的那个哥伦拜，她睡着了。她就睡在那里，在一张大床上：我杀了她，为什么？……啊，这就是为什么！我的金子，她偷走了；我最好的酒，她喝了；我的背，她揍过，揍得好狠啊：而我的额头呢？她为它打扮，给戴上了一顶绿帽子，是的，是她把我变成了乌龟，而且做的过分，可那有什么要紧？我杀了她——因为我乐意，我是主人，别人能说什么？杀死她，是的……那样使我快活。可我将如何去杀她呢？（幻觉之中的皮埃罗像个梦游者一样，重新演示了他自已犯的罪；过去变成了现在。）［梦游者：如果可以这样说的话，所有这一切都发生在睡眠和清醒、感知与梦幻之间；作者在“过去”和“现在”这

两个词下面划了加重线；我们在"摹仿"里又碰到它们，但划线的方式有所不同。这样，在他书写的明显的现在，小册子的作者——不过是那位哑剧表演者——用词语描写一出哑剧的过去-现在，这出哑剧以明显的现时方式无声地摹仿一个事件——犯罪——的过去-现在，但那个过去-现在的此在从未占有过这个舞台，从未有人目睹过，如我们将会看到的那样，实际上甚至从未有人犯过这样的罪。在任何地方，甚至在虚构的戏剧艺术中，都不曾有过。这个小册子让我们联想到那位表演者"是在再造自己的罪恶"，表演他所记忆的东西，而且在这样做时，他须以哑剧方式开始，把对将要犯的罪的思考表演出来。] 当然，一条绳子，拉紧了，哧！行了！是的，可还有耷拉出来的舌头，面目太可怕？不，用刀？或一把剑，一把长剑？噗一声刺进心脏……对了，但那样血就会涌出来，血流成河——哇！不是有……毒药吗？一个小小的瓶子，咕咚喝下一口，然后就……是的！然后就腹痛如绞，突奔，痛苦，折磨，啊！多可怕啊（那样终会被发现）。当然，可以用枪，砰！可那砰的一声会让人听见——没有办法，我想不出什么办法（他神色严肃地走来走去，陷入沉思。他脚下偶然一绊）。哎哟，好疼啊！（他抚摸他的脚）噢！好疼啊！不太严重，还好。（他继续抚摸他的脚，搔到痒处）哈哈！真有趣！哈！哈！不，它让我发笑。啊！（他猛然放开脚，重重在他的头上一拍）有了！（狡黠地）有了！我要搔我妻的脚掌心，直到她死。就这么办！"

这样，皮埃罗一直把不断增高的歇斯底里表演到极乐的"高潮"。罪恶，感情之亢进，得到双重摹仿；表演者既演皮埃罗，又演哥伦拜，相互交替。这里仅仅是描述性的段落（放在括号内，罗马体）。在这段文字里，谋杀罪和感情高潮（巴台尔称之为垂死之狂笑和对死亡的嘲笑）以这样的方式发生，在最终的分析里会发现，其实什么也没发生，没有暴力，没有玷污，没有犯罪痕迹；一个只能与由于某种猜想而获得的极度快感引起的猝死相混淆的完美犯罪。作者其实已消失，因为皮埃罗也扮演哥伦拜，因为在哑

剧的末尾、在他死去的那一幕以前，哥伦拜突然又活过来了，并且在她的画框里，发出一阵狂笑。这就是那阵痉挛的明显演出，或者，让我们再动用那个词一次，那个处女膜："现在，让我们搔痒痒：哥伦拜，是你要为之付出代价。"（他疯狂的搔，狠狠地搔，他不停地搔，毫不怜恤，然后扑到床上，一下子又变成了哥伦拜，她（他）在可怖的快感中扭动着身体。一只胳膊松动了，让另一只被解脱，两只发了疯的手便擂鼓似的击打皮埃罗。她（他）爆了出一阵的确是刺耳的，撕心裂肺般的狂笑；僵直地坐在那儿；试图从床上跳起；她（他）的脚依然在跳跃，依然被搔痒，被折磨，像患了癫痫病一般。那就是垂死的挣扎。她（他）有一两次从床上坐起身来——那是极度痛苦的表现。最后一次喊出死前的诅咒，然后猛然倒下去，倒到床下，她（他）的头和手低垂了下去。皮埃罗又变成皮埃罗，恢复了常态。他依然在床的一头，依然在搔痒，他已疲惫不堪，气喘吁吁，但满怀成功的喜悦……。）

但他（她）在庆幸自己以这种非暴力的谋杀、以这种类似手淫的自娱而逃脱了断头台上侩子手的利刃［coup de couperet］以后［"我洗手不干了，你明白"］，雌雄同体的哑剧表演者情不自禁地被很快漫延的"克伦拜之痒之邪念所征服。"他企图以所谓的"补救"逃脱那种罪疚心理：与那个瓶子相联系的淫欲的情景以"痉挛"和"晕厥"结束。第二间隔之后，他产生了一种幻觉，在幻觉里他看见了克伦拜在她的画像里恢复了生命，发出一阵疯狂的大笑。皮埃罗又浑身打颤，他终于在那画像里的仍然狂笑的受害者的脚下死去。

以其全部虚假的基础，它的深渊，它的视觉错位，这样的文字安排不能简单地被当成是马拉美的"摹仿"这出哑剧的先文本指称。但不管这本小册子客体（结构上的、时间的、文本的）复杂性如何，我们可能已经受到诱惑，以为这是一个自我封闭的系统，掩蔽着那个其实在那出哑剧的"动作"（即马拉美所说的自行在一张白纸上写作的动作）和那本小册子之间已经纠缠不清的关

系。这样，马拉美所指的文本和演示就可能因一个确定的保险拴而受阻。

但情况并不是这样。一种只指代自身的写作同时不确定地、然而系统地把我们带到另一种写作。同时：这正是我们应该加以考虑的。一种只指代自身与一种不明确地指代另一种写作的写作，也许会以不相互矛盾的形式出现：反射的屏幕除文字记述以外，从不捕捉其他任何东西，不确定，不驻足于任何地方，而且每一个指称依然将我们限定在反射因素以内。当然应该如此。但是困难就出现在文字媒介和每一个文本单位确定之间的关系上。这就必须在每指代另一个文本、另一个确定的系统时，每一有机整体必须指代做为一个确定的结构的自身；这个结构必须同时是开放的、又是封闭的。

让自身为自身而被阅读，且没有任何外在的先文本，“摹仿”同样被另一个文本的幽灵所困扰，或被稼接到另一个文本的枝条上去。关于这一点，“摹仿”解释道，文本描绘的是一篇手势文字，它并非听从任何指令，只指示它自己的启始性，云云。因而对“摹仿”来说，马格利特的小册子既是一种题铭、插曲（an hors d'oeuvre)，而且是一粒种子，一次精子的渗入：的确二者同时兼有，而稼接的运作无疑是再现。我们不仅要对看似把 graft（稼接）和 graph（书写符号）相联系的简单的语源偶合（两个字均来自 graphion：实施书写的工具；铁笔；唱针）进行系统深入的研究，而且还要对文字意义上的稼接和所谓的植物的稼接之类比，甚至与今天越来越多的动物稼接之类比进行深入研究。只编写一本稼接条目的百科全书是不够的（近亲稼接，幼枝稼接；缠绕稼接，叠接，鞍状稼接，切槽稼接，切皮稼接，桥式稼接，接枝，修补嫁接，拉条稼接；T 形催芽，屏蔽育秧，等等）；我们必须在文本的稼接上详细进行系统的讨论。在诸多事情中，这会帮助我们理解脚注或题铭，是如何起作用的，对那些知道如何阅读的人来说，这些有时会比那些所谓的主要的或主体的文本更重要。而且当那个

大写的标题本身变成一个接枝时，我们就再无法在标题的在场和缺场之间作出选择了。

我们所指出的只涉及马格利特的那本书的所有结构因素。我们知道它的主题和书名为何。还有什么呢？在书的封面，在作者的名字和书名之间，以及作者的名字与前言作者的名字之间，有一题铭和一个第三者的名字，那是摘自西奥菲尔·高第埃尔(Theophile Gautier) 的话：

> 皮埃罗搔妻子痒，
> 使她大笑而死的故事。

现在，我们知道了事情的始末。这出哑剧讲的故事指的是一个以题铭为分界的更早的另一个文本，不管马格利特在他的注释里是如何说的，至少有这样一个文本，一种视觉嫁接，一个远远延伸到视线以外的文本。

走出视野以外——现在你又慢慢回到那个处女膜或播撒——因为那样会有些放肆地相信我们最终可以停留在一个最原始的文本雏形上或找到一种现实的、专以高第埃尔的《皮埃罗之死》(“Pierrot Posthume”)的形式指称自身的生命原则。那里称有一个切入口，一个通向另一个文本的缺口，实践另一个阅读。对这一切的分析是无穷尽的。哑剧里的小丑给克伦拜一只老鼠，托词是“一个女人的猫把我们抓住，/一只老鼠放在它的爪子里该是最合适的礼物。”对此哥伦拜回答说：“一个珠宝盒子胜过三十个鼠夹。”所有这一切都是小丑在皮埃罗死于阿尔及尔的那一刻宣告的(呸！一切都不确定；他的讣告，/在每部字典的首页，/以许许多多花押明明白白写着，/就在头已伸进绞索的皮埃罗下面”)。皮埃罗返回来，被召去为自己的死亡作证：“我不再为看到自己而高兴，”而他就像个幽灵似地到处游荡。他误饮了一剂复活媚药，吞下小丑偷偷诱进瓶子里的那只老鼠。他开始扭动身子并笑起来，

"疯狂地睁大双眼"("如果我能吞下一只大猫该多好!"),最后他决定自杀。在一段独白中,当他寻思如何结束自己生命时,他记起他以前读过的东西:"让我们去死吧,一了百了。/嗯,绳索怎么样?不,那个办法可不好:/亚麻和我的灵魂的结构不相称……/从桥上跳下去?河水太冰冷……/用羽毛被芯闷死自己?/不,我太白不能摹仿奥赛罗……/不用羽毛,不用水,弄死这傢伙犯不上用绳索……/……有了:我曾读过一本旧式小说/一个丈夫搔妻子痒痒,/使她狂笑直到见阎罗……/……(他搔他自己的痒痒)哈!哈!我要像小牛一样蹦蹦跳跳了/如果我不……让我们继续吧……这竟使我如此大笑!/我快要笑死了!再往下移,移到脚掌。/我要晕倒了,我在爬行,我浑身灼热!/啊,天宇之门已在我惶恐的眼前打开!/哈!哈!我要晕倒了,再不能爬起。哥伦拜:是哪个白痴在搔他自己的痒痒取乐?皮埃罗:一个将死的鬼魂。哥伦拜:再说一遍?"

在一些其他情节以后(投毒,成为吸血鬼的皮埃罗等场景),皮埃罗转身面对观众说话。这时我们面对的不再是哑剧表演者—剧本作者给一个文字小册子赋于虚构的特征,这里文字被替换成无声的手势。我们面对这样一个皮埃罗,他在舞台上道白的同时向观众恳求宽恕他所做的事,这一切都封闭在那本小册子的文字里:"恳请允许皮埃罗说话。大部分时间/我的表演是通过扮鬼脸和手势。/我毫无声响地像个身穿白衣的幽灵在台上走来走去,/一直被愚弄,被挫败,吓的发抖,/贯穿古老梦想的喜剧用粗犷的笔触刻画表现的纠葛。/喜剧艺术(Comedia dell'arte)曾是这门艺术的名字,/在这里演员应时地渲染自己的角色。"

我们可以一直寻根问底,去发现这个皮埃罗到底在什么地方读到过一位丈夫搔妻子的脚心直到要了结她的命的故事。喜剧艺术所提供的所有线索,使我们发现自己陷入一个无休止的罗网之中。参考资料的研究,材料来源的研究,对所有叫做皮埃罗的人的考古学研究一下子会显得没有尽头且毫无意义,至少就能引起

我们兴趣的问题说来是这样，因为相互参照和转化的过程在马拉美的文本中已有阐述，因而不会有比马拉美很贴切地说过的更多的“内部消息”可言。

我们告别那个文本的时刻是以我将在下文回顾的那个命题为限的。即：坐下来亲自把他自己的内心独白记录下来，追溯到他自己所是的那张白纸，哑剧表演者不需要从别的什么地方听写他的文本。它并不再现什么，不模仿什么，不需要为达到充分和逼真的目的而顺从于任何事先就有的指称。对此我们可以预见到一种反对意见：由于哑剧表演者不仿效什么东西，不再造什么东西，他仅敞开本源展现他所追寻、呈现、或生产的事物，他肯定就是那真理的时刻。当然不是以再现和事物自身的此在之间或仿效者与被仿效者之间的充分性为形式，而是去蔽的此在的此在的真理：澄明、展现、上演、无蔽（aletheia）。哑剧演员生产，即以此在的形式出现，表现他此刻正记录的东西的意义：即他正表演的事物的意义。他让被观看的事物自己亮相，展示其真面目。如果我们按照这种反对看法的思路，我们就退回去了，超越模仿，走向一个更“原本”的无蔽和模仿。这样我们会发现一个最典型，最具诱惑力的对写作的形而上学的挪用，这个挪用常常出现在最有歧义的语境里。

如果一切摹仿真的都消失的话，如果它把自己从真理的经典生产中抹去的话，我们就真可以把马拉美推回到真理的最“原始”的形而上学上去。

但事实不是这样。摹仿就在这里。马拉美非常重视摹仿和幻梦（以及哑剧，舞台艺术和舞蹈所有这些主题在理查德·瓦格纳的诗人法国幻想曲里相互交织，对此我们不做公开评论）。所以我们面对的是不模仿任何东西的摹仿；也就是一个没有任何单一物质可供复制的复制者，一个没有什么东西可供预见的复制者，至少没有不是本身复制的东西。没有简单的原始指称。也正是在这里，哑剧表演者的行为才有所指寓，但它并不指寓什么，它指寓

而不打碎那面镜子，不去探索镜子后面的意义。“哑剧表演者就是这样做的，其行为被规范在一个永久化了的指寓中而不打破坚冰或镜子。”这面镜子不反映现实；它只产生“现实效果”。对这个常使人想起霍夫曼（白西尔在前言里提到过他）的复制者来说，现实其实就是死亡。现实被证明是无法接近的，只能通过幻想，正如幻想中的极度的痉挛或那个处女膜的简单化一样。在这没有现实的镜子中，在这面镜中之镜里，一个差异或二分体确乎存在，因为这里有哑剧表演者和幻影。但这个差异没有指称，或者说无指称的指称，没有任何第一位的或最末位的单位，这是一个有幻影而没有肉体的四处游荡的精灵，它没有过去，没有死亡，亦无生或此在。

马拉美就这样保留了摹仿（mimesis）的差异结构，但却摒弃了柏拉图式的或形而上学的释解，后者暗示在某某地点、某个所是的事物的存在正被模仿。马拉美甚至还坚持（并置身于）柏拉图所界定的幻境的结构之中：作为摹本之摹本的幻影。所不同的只是不再有任何原型，因此也就不再有摹本；并且，这种结构（它涵盖了柏拉图的文本，包括他要逃避文本的企图）不再指归任何本体论甚至任何辩证法。任何想彻底改变摹仿论或者逃避它——想双脚猛然一跳而跃出它的范围——的尝试，其结果只能是不可避免地直接落回它的系统之中：压制复制或者把它看作辩证法的，人们就恢复了对事物本身、对其作为观念、形式或本质的此在、真理的观照。与柏拉图主义或黑格尔学派的唯心论相比，我们为了方便起见而称的“马拉美式”的移位更缜密有度、更审慎充足。它是柏拉图主义或黑格尔主义的幻影，它与它所模仿的东西相区分仅仅是由于一层几乎看不见的遮蔽，我们对此也可以说，它已经在柏拉图主义与自身之间、黑格尔主义与自身之间、马拉美的文本与自身之间不受人注意地通行了。因此，如果说马拉美是个柏拉图主义者或黑格尔学派，就不能简单是说错了。而根本不真实。

反之亦然。

这里引起我们兴趣的不是这些哲学式的命题，而是它们在“摹仿”这个文本中重新写入的模式。标记在那里面的事实是，那个模仿者最后没有了被模仿者，那个能指最后没有了所指，那个符号最后没有了对象，它们的运作不再包含于真理的进程之内，相反，它却包含了真理：对于探求太极、末世与终极（the arche，the eschaton，and the telos）的形而上学来说，最后的主题是不可分离的。

如果这一切都在“摹仿”中留下了印记，那么它不仅仅留在写作的明晰准确、形式与句法的格外适切中，而且还留在那种好像被描述为主题内容或哑剧事件的东西之中——它尽管有内容的作用，但在最终分析中不过是写作的空间：在这个“事件”中什么都没发生——处女膜、罪行、自杀、（笑或快感）痉挛——其中幻影即是一种过失而过失即是一种幻影，一切都在描述文本的结构本身，都促进其可能性。这一点至少是我们现在必须加以证明的。

这种不再属于真理系统的运作并不指明、生产或敞开此在，它也不构建存在与表现之间的任何一致性、相似性或交足性。然而这一运作还不是一个统一体，而是一个场面的多重作用，它既无言又无行，除了自身什么都不说明，它只不过是本身只是破碎光辉的枝形灯的多面性，只不过是本身为无的观念。在这里，这一观念的理想性在马拉美看来，仍然属于为了标记非存在、非真实、非此在而必不可少的形而上学的称谓。这一标记无须打破镜子而表明、暗指存在的彼岸，表明、暗指 epekeina tes ousias：在柏拉图的太阳与马拉美的光辉之间（有）一层（处女）膜（一种近似和一种掩饰）。这种“观念的物质主义”不是别的正是那舞台上的表演，是剧场，是无或自我的可见性，是图解无的戏剧化，而这个无图解的正是这个无，它照亮一个空间，重新把一个时空标志成无，一片空白：白得如同一张未写字的纸，空得就像两条线之

间的差。“我赞成——不用图解……”

你会在未发表的那本书的计划的残页里发现有对剧院—观念—哑剧—戏剧这一连串术语的简略说明：

“把剧院概括为<br>观念和处女膜<br>因而剧院＝观念”

进而在旁边的地方：

剧院　对　观念<br>戏剧<br>主人公　　　处女膜<br>哑剧　　　　舞蹈

因此舞台只图解舞台，场景只图解场景；只有剧院与观念之间只有等同，那就是（如这两个名称所示），正被表演的可见事物的可视性（它仍然处于外部）。在一个处女膜的文本里场景以存在于欲念和满足之间、犯罪和回忆之间的处女膜的方式进行解释：在一个现实存在的不真实的表象下面，这里期待，那里回顾，在未来，在过去在一个此在的虚假表象之下。Hymen 一词不只是“hymn”（歌）[hymno] 书写上的变体；处女膜（梦从中流出）虽被邪恶玷污，却依然圣洁。

“处女膜”（一个词，也只有这个词使人们想起我们所讨论的是“最高痉挛”）首先是个融合的符号，一个婚姻的圆满，两种存在的认同，二者之间的混合，在二者之间不再有区别，惟有同一。在这个融合中，在欲望（对旨在实现，执行欲望的充分此在的等待）与此在的实现之间、在距离与非距离之间再没有距离；在欲念与满足之间不再有差异。不仅欲念与满足之间的差异被消除，而

且差异与非差异之间的差异也被消除。非此在（即欲念那个扩张了的空穴）与此在（即享受的臻于完成）达到相同的程度。同样，在意象与事物、空洞的能指和充实的所指、摹仿者与被摹仿者之间不再有文本上的差异。但这不是说，仅就这个混合的处女膜来说，现在只有一个术语，不同物体的惟一一个的术语，不是说因此剩余的只是所指，被仿，或事物本身的完成，不过亲身呈现出来。而只是两个不同术语之间的差异不再起作用了。处女膜的混乱或婚媾消除了"最高痉挛"两极的空间异质性，即临死的大笑的那一刻。同样，它也消除了被模仿者、所指，或事物的外在性或先在性，它的独立性。完成归于欲念；欲念（先于）满足，而欲念虽仍被摹仿，依然是欲念，"而不打破那面镜子。"

这样被取消的不是差异，而是相异之物，诸多相异术语之可确定的外表(exteriority)。由于处女膜的混合与延续，而不是丢开它不管，一个（纯正和不纯正的）。差异并不借助于任何可辨认的极端、不借助于任何独立的，不可逆转的术语来标记自身。无此在的这个差异是通过把有秩序的时间脱离此在的中心而显现的，抑或阻碍了显现的过程。现时不再是个未来（现时）和过去（现时）都围绕并以它为区别的母体形式。在这个未来（欲念）和现时（满足）、过去（回忆）和现时（犯罪）、能力和行动之间的这道处女膜里所标志的只是一系列没有任何中心此在、没有其过去和未来仅仅作为其修正的一个此在的时间差异。那么我们还能谈什么时间、时态、和时间差异么？

此在的核心应把自己呈现给被称之为感知或在通常情况下被叫做直觉的东西。但在"摹仿"里，此在中没有自行显现的以供感知的感知和现实。以面部表情和手势痕迹表演的戏不是自身的呈现，因为它们永远只起滖指、暗指或再现的作用。它们不再现曾经呈现或能够呈现的事物：在哑剧之前或之后都没有发生什么，而在哑剧中的犯罪的高峰根本就没有出现，因此那个高潮变成了既无断打又无痛苦的自杀行为，如此等等。那个表意的暗示没有

透过那面镜子:"永久暗示却没有打破坚冰或镜子,"那个冰冷、透明、反射的窗口(在文本的第三版里加上了"没能打碎那坚冰或镜子"的文字),没有刺穿那面纱或画布,没有撕碎那薄薄的云绸。马拉美的洞穴(antre),他的戏剧的词汇表:它就在这种悬浮中,在"激荡的悬浮的中心",(即)在grotto(洞穴)或glottis(声门)之间壁之间,在hoir(后代),soir(夜晚),noire(黑色),miroir(镜子),grimoire(魔术书),ivoire(象牙),armoire(衣柜)等压韵的词发出了撞击声。

那个图解不同悬浮事物的处女膜如果不是梦,那它会是什么呢?大写字母标志着一种概念中新的因素不再封闭在旧的对立关系之中:梦是感知,记忆,和期待(欲念),它们相互包含,实际上又不是其中任何一种。它声称(是)"虚构",是媒介,是纯粹的虚构的媒介"(氛围、纯粹、虚构之间的逗号,也在第三版里出现),是观察到的和未观察到的此在,既是意象又是模式,因而也是无模式的意象;既非意象亦非模式,一个媒介(取中间、既非……又非,两个极端之间的东西之意,和因素,乙太,母体,手段之意)。在阅读中,当我们绕过一个拐角时,我们会将自己置于光辉的那一侧,在那里"媒介"在闪闪发光。指称物被消除,但指称依然如故:剩余的仅仅是梦的记述,并非想象的虚构,却不仿效的摹仿,没有逼真可言,没有所谓的真实与虚假,看似表象的仿效但没有被掩饰的现实,它的后面未藏匿任何世界,所以也没有表象:"虚假的表象……";只有痕迹,宣称和纪念物,先期行为和后期效果[avart-coups et apres-coups],前无先例,后无来者,亦无法将其放置在以一个点为中心的线上,"这里期望,那里回顾,在将来,在过去,在一个此在的虚假表象下面"的一些痕迹。正是马拉美自己在这里加上了下划线,也就标示出了马格利特的皮埃罗哑剧表演中慎思的那一刻水面上飞快掠过的片石:就在那一刻——在过去——提出一个将来怎么办的问题("可我怎么做呢?"),小册子的作者以"现时"性在括号里对你说:("皮埃罗

像个梦游者一样重演他的作恶，在幻觉中，过去成为现在。”）（作者下加线。）“表象”（既是出现的存在-此在又是其出现之后的存在-此在的伪装）一词的历史性歧义在这个顺序上打上了它无限重复的印记，这种印记既非合成的，又不累赘：“在此在的虚假表象之下”。对这个依情况而定的补充下划线要重提的是在不颠倒柏拉图主义与其遗产的情况下主次的替换。这个往往是语言，或文字，或句法的效果，并永远不会单单是把移位一个概念所指辩证地颠倒。标志哲学之起始的辩证法的主旨，不论其如何得以确定，也不管它在哲学里所包含的资源如何与哲学相矛盾，都无疑是马拉美通过句法在其穷竭的那一刻所标志出来的东西，或者说就是很快将暂时地、类比地被称作不可确定的那一刻。

或曰处女膜。

“尚未书写的白纸”的纯贞使那片空间敞开。还有一些未经图解的字：邪恶/神圣之对立（“处女膜—梦想由此产生—被邪恶玷污，但却神圣”；在第二版里插入括号，表明那些形容词是修饰“处女膜”的），欲念/犯罪之对立，而最重要的是综合分类的之间[entre]。

重复一下：处女膜，现时和非现时之间的混淆，连同它所包含的所有对立系列中的非差异（indifferences）：（感知/非感知，记忆/形象，记忆/欲念，等等），产生一种中介的效果（一个同时包含两个术语之因素的中介；一个介于两个术语之间的中介）。它是个运作过程，既在对立物之间播撒混乱，同时也立于对立物之间。这里的“在中间”很有意义，即处女膜的在中间性。那处女膜“发生”在“中间——”，在欲念与实现之间的空间里，在犯罪与其回忆之间。但中间这个媒介与中心毫无关系。

处女膜进入空穴之中。Entre 可以被容易地用字母 a 写成。的确，antre 这两字母难道真的不相同吗？据 Littré 载：ANTRE，单数，阳性。1. 空穴，自然形成的洞窟，幽深的山洞。“这些洞穴，这些给我们以圣谕的火炉”，伏尔泰，Oedipe II，图 52. 比喻用法，

警察局、宗教法庭。3. 解剖学：骨腔——同义词：Antre（洞穴），cave（山洞），grotto（石窟），Cave，一个空的，洞状的、形似穹窿的凹陷空间，是个普通术语；antre 是个深的，暗的，黑乎乎的洞穴；grotto 是个由大自然或人创造出来的瑰丽的洞穴。词源：窦，avrpov；梵语，antara，缺口，山洞，Antara 很适于指"间隙"，并因此与拉丁语里的介词 inter（参见 entre）相连。普罗旺斯方言："antre；西班牙语和拉丁语 antro。" ENTRER 词条［"to enter"］以同样的语源学参照结尾。中间的间隙，即处女膜之中介（性）：我们也许想把这些都视觉化为凹陷，或河谷（vallis）的底部，舍此则无山，就像帕纳萨斯两侧之间的神圣的河谷一样，那里是缪斯女神居住地和诗歌产生的地方；但是 intervallum 一词是由 inter（之间）和 vallus（木杆）两部分构成的，它给我们指出的不是处在中间位置的木杆，而是两个木杆之间的空间。字典 Littré 如是说。

我们就是以那木杆的逻辑为出发点的，这个逻辑在某种意义上对于处女膜的逻辑来说永远是"充实的"。处女膜，也即相异物的最终融合、交媾之延续和混合，与由此而产生的东西相融汇：处女膜作为保护性的屏障，处女之贞操，阴道里的隔离，薄薄的，不可见的遮掩，在子宫前面，处在一个女人的内部及外部之间，也即欲念与欲念满足之间，它既非欲念，亦非快感，而是介于二者之间。既非未来，亦非现在，而是介于二者之间。欲念梦想以一个既是爱又是谋杀的暴力行为刺穿、挣破的正是这个处女膜。不管是出于爱还是出于恨，只要一种情况发生，处女膜将不复存在。如果事情没有发生，也不会有处女膜。它的意义既然无法确定，因而处女膜只有当它不发生时它才存在，当没有什么事真正发生时，在没有暴力而交媾时，或是虽有暴力却没有击打时，或虽击打却不留痕迹时，一种无痕迹的痕迹，（一个边沿），等等，当那遮掩被撕破而不存在时，如当一个人迫于死亡或大笑着走来时。

Humen 一词指的是一个精细、轻薄的、包围着身体某个器官

的膜；譬如，亚里士多德所说的心脏或五脏。它也指某种鱼体内的软骨，某些昆虫的翅膀（如蜜蜂，黄蜂，蚂蚁，这些昆虫被叫做膜翅目昆虫，某些鸟足上的膜（这类鸟叫膜足目鸟），某些鸟眼睛上的白色表膜，植物种子的外壳或豆粒的荚。许多与身体有关的隐喻得以写出的一个组织。

有不少关于处女膜或曰处女膜学的论文；有不少对处女膜或处女膜符号的描述。不管正确与否，在词源学上，hymen 一词常溯至一个词根 u，这个词根可以在拉丁语 suo，suere（缝）和 huphos（组织）里找到。因此 hymen 一词可能指一个小针脚（syuman）（syuntah，siula，被缝制；siula，针；schuh，缝；suo）。同样的假设也可以适用于 hymn，当然有时这种假设会受到质疑。hymen 一词不仅仅由于偶然的原因成为 hymen 一词的书写等体，[hymne/hymen]。这两个单词很可能与 huphaino（织，纺，蛛网——策划）、与 huphos（纺织，蜘蛛网，罗网，一部作品的文本一朗吉弩斯），以及与 humnos（织物，后又有一首歌的编织，又延展为一首婚歌或挽歌）有关。字典上说："……据 Curtius 载，""（编织，""，""（纺织品）有同一个词根；在那个遥远的从前，当文字还不为人所知时，大多数用来指一部诗歌作品的词都是从织造、建筑等艺术借用来的。"

因而处女膜就是一种织物。它的线应与所有的面纱、薄纱画布、织物、云纹绸、翅膀、羽毛，以及所有帏幕、锦扇相交织，在它们的折叠里遮掩着几乎全部的马拉美的作品。我们也许会花一整个晚上去做那件事。"摹仿"的文本不是 hymen 一词惟一出现的地方。它以同样的不可确定的句法出现。在他十六岁时写的作品 "Cantate pour la premiere communion" ["第一次圣餐合唱"] 里，马拉美对此有较系统的处理。（"在这个神秘的处女膜里/在强力与孱弱之间"），在 "L' apres-midi d' un faune" ["农牧神的午后"]（"寻觅彼岸的他希冀太多的处女膜"），在"Offrandes a divers du faune" ["农牧神的礼物"]（"农牧神梦想着处女膜和贞洁之

环”），特别是在理查·瓦格钠，法国诗人的梦想里，该系统的所有成分的名称占了整整两页多（543-5）：哑剧（表演者），处女膜，处女，隐秘，插入和包裹，戏剧，吟唱，组织的褶皱，并不造成变形的触摸，“歌唱，从裂缝喷射出”，“这些形状各异的快感的交融。”

这又是一种回折：处女膜，“一个媒介，一个纯粹虚构的媒介，”存在于没有发生的现时动作之间。真正发生的惟有在……之间，地方、空间、而它则属于无，是观念的理想化状态（犹如无一般）。没有强暴行动（“处女膜……在强暴和回忆之间”）；没有犯罪行为。只有对那从未有人犯过的罪的记忆，这不仅因为我们没有在舞台看到过它以现时形式出现（表演者只回忆那个事件），而且因为并没有施以暴力（某个人被弄得笑死，然后“罪犯”——狂笑后——在自己的死亡里得以赦免），还因为这个罪正是它的对立面：爱的行为。而这个爱之举动也没有发生。就像它的精心安排的形近词 penetrate（插入）一词一样，perpetrate 的意思是穿破，刺穿，但这是想象地反映刺穿那处女膜，是从未跨越的那个入口。即使在皮埃罗采取那一举动时，他俨然是门槛（threshold）的孤独的俘虏（“Pour votre chere morte”［因为你亲爱的人儿已离去”］）（P19）。

刺穿处女膜或眼睑（在一些鸟类里，眼睑被称作处女膜），失去视力或失去生命，不再见天日，是所有皮埃罗们的命运。在马格利特以前的高提埃尔的“皮埃罗之死”为之折服的正是这个幻影似的命运。他把整个程序用于自身，在吞下那老鼠以后，然后再搔自己的痒痒，在无限的手淫式的极度痉挛中假装死去。这个皮埃罗的处女膜也许不那么透明，因而就像马拉美的一样隐约地缺少一贯性。但是也因为他的处女膜（婚姻）仍不牢固，不确定，他杀死了自己，或装死。他以为如果在别人的眼里他已经死亡，他就不能升腾到必要的处女膜的境地，哥伦拜和他自己之间的真正的处女膜，于是这个死后的皮埃罗摹拟自杀：“我要揍扁那个小丑，

夺回我的妻子……/可怎么做呢？用什么呢？我的心灵就是我生命里的一切，/我是个理性存在，我不是肉体形骸。/一个处女膜要有可让人玩味的东西，而不是像空气那样空洞……/多么令人费解啊，去解开这些疑团，让我们不要踌躇：/让我们自杀吧，一了百了，”但因为自杀属处女膜之列，他不会完成杀死自己的事，“一了百了”恰恰表明处女膜一直在嘲弄的就是那个东西，我们在它的前面将永远狂笑的东西。

至于那本书：那处女膜、自杀、以及时间的结构紧紧联系在一起。“自杀或放弃，什么也不干，为什么？世间只有时间，因为我将解释的那一件事之故，永远不会有现在，不，现时并不存在……因为缺少众人的呼喊，缺少一切。一个人如果宣称自己是自己的同时代人，那他就是个一无所知的傻子，背弃，篡夺，无耻到同样的程度，当某个过去已经停止，未来又姗姗来迟，或两者困惑地与一个掩盖其间鸿沟的景象混搅在一起。”(372)。

一个被掩盖的鸿沟，既摸不到又无实体，介于其中，滑入其中，处女膜的在……之间由屏幕映出，而不穿透那屏幕。处女膜依然在膜里。什么事也没发生的这个处女的纱网依然存在于他者之中，即婚媾，宣泄，穿透洞穴。

反之亦然。

镜子从未被穿超越，坚冰作从未被打破。在存在的边缘。

在存在的边缘，处女膜之媒介永不会变成其反面的纯粹中介或作用；它胜过并抹杀所有本体论，一切诡辩，及形形色色的辩证法，它胜过它们，并作为一块布，一种组织，一个媒介包裹它们，将它们颠倒过来，用文字标记它们。这种非穿透，非施暴（不单单是反面，而是处于两者之间），正如马拉美所说，彻底进入洞穴后的悬滞是“永久性的”：“哑剧表演者是这样动作的，他的动作仅限于永久的指寓而不打破那层坚冰或镜子：这样他就建立起一个虚构的、纯正的媒介。”（逗号［virgulae］的使用以其全部多重性只出现在最后那个版本里，加入了一系列切入，以标志

次序的无限循环中的停顿和节奏、吸呼之拖长和急促。）处女膜在无穷运动之中：就像无法逃脱柏拉图的洞穴一样，人也无法逃脱马拉美之洞穴。这不要紧［mine de rien］；它要求有迥然不同的洞穴学知识，这门洞穴学不再在那瑰丽的表象后面寻找“文学的机制”的“超越”、“动因”、“原动力”、“主导部分或无之外的东西。”（Music & Letters，647）

“……就像它着手演示这些方面之一和这个语言的宝库那样”（406）。

“哑剧演员就是那样进行表演的”：马拉美每一使用 operation（运作）这个词时，所发生之事都不能理解为一个现时事件、一种现实、一次活动。哑剧表演者什么也不做；没有动作（既无谋杀，亦无性行为），没有行动者，因而也没有接受动作的对象。无即所是。是（Is）一词在“摹仿”里没有出现，而只是通过词尾变化成现在时态，在“此在的虚假表象”之内和之上，只有一个例外，即便在这时，也不是以存在宣言的形式，更难说以表示判断性的联接的形式（这取决于被激发起的诗人的翻译！”）的确我们已经注意到马拉美常常略去“to be”（是）一词。这种省略是对 jeu［嬉戏，游戏，动作］一词的频率的补充，在马拉美的作品里，“嬉戏”的实践是与被抛在一边相碰撞的。把存在“抛在一边”为自己界定意义，而且直接把自己作为播撒印在播撒里。

处女膜的功用既是邪恶的，又是神圣的，“被邪念玷污，但依然神圣”。同样，它既非此，亦非彼，因为什么事也没有发生，处女膜依然是那个于洞穴之外和之内悬滞的之间（entre）；没有什么能比这个悬滞、这个被作用的距离更加恶毒的了；没有什么比这个能使处女的子宫安然无恙的撕裂性的插入更加乖张的了。但没有什么能像马拉美之面纱那样更明确标识为神圣，神秘，难于捉摸，封闭，原始。这里我们要充分把握住“摹仿”的“脚本”和在那本书［Le “Livre” de Mallarme，ed. Jacques Scherer（巴黎 Galimard，1978）］里星星点点勾勒出的片断之间的类似性。

其中有：

19A

在另一面，不仅未来
而且过去　　　　　（一只胳臂，另一只，举起来，

这就是所发生的　　　一个舞蹈者的姿势）

可见的
他被略去

20A

敞开媒介
在自我中孤独——这伸展
到那神秘的前台，犹如
场地——准备做节日的
间休

二者之<u>混淆</u>

对开阔的场地的隔断　　或=★★
在后台的
动作
——发生在
人们离开的地方

=间休
孤独以前　　（回忆那节日（追悔，等等）
并和媒介一起
增长
而　　幕升起——落下　　　那“房子”

和布景

与场地相呼应　　　　　　　　彼岸

而神秘的前台——与

与隐蔽后台的东西（画布，等）构成它的

神秘——

（注：后台＝那间“房子”　　★★带有闪亮）

21A

电子狂想曲

后面灯光照明——两条

面纱

——撕碎神圣的

面纱，写在那里，——或撕碎——

两种存在既是鸟

又是气味——就像两个在一个

布道坛　　/上

高高的（阳台上的）喜剧

---

蛋　　　　　　教堂

22A

……

……

在那里，那就是那个回声所说的一切——

复制，撒谎，被质问

被那（风的）游荡的灵魂

24A

……

……

——在那期间——那西洋景
透明幕布上的图面加深了——阴影
越来越明显，好像因此
被它挖空——被那神秘——

窗帏把自己撕为乌有……
……

169A [在一页纸的角上]
运作
罪恶 誓言？
那是非此非彼。
……

50B
五年。光辉

那位哑剧表演者从他未被任何实际行动所约束的那一刻进行表演，但并非要达到逼真的形式。动作一直是要表演出一个没有指称的差异，或者说没有参照物的差异，没有任何绝对的外部，因而也没有任何内部可言。哑剧表演者摹拟的是指称。他不是一个模仿者；他只摹仿模仿。那个处女膜就置于摹仿和模仿 mimesis，亦或模仿（mimesis）与模仿（mimesis）之间。一个摹本的摹本，一个摹仿柏拉图式的幻影的幻影——一个摹本的柏拉图式摹本和黑格尔式帷幕在这里丢失了现时参照物的诱惑力，因而发现自身也因辩证法和本体论而丧失，因绝对的知性而丧失。正如巴台尔毫不掩饰地所说的那样，这一点也被“摹仿了”。在这个在无缘无由的“在……中间”的背景下上演的永久的暗示里，如果它不是在暗示的过程中暗示自身，同时编织它的处女膜，并生产出它的文本，我们就无法得知那暗示到底暗示什么。于是幻觉成了只与自己形式上的规则保存一致的一种游戏。顾名思义，暗示也在做

游戏。这个游戏最终还是要独立于真理，但并不是说它是虚假的，是个错误，是个表象，或幻觉。马拉美写的是“暗示”，而不是“幻觉”。暗示或“建议”，正如马拉美在另一些地方所说，的确是那个我们这里按推论的方式称之为无法确定的东西，即那个运作。正如戈戴尔（Godel）在1931年所演示的那样，一个无法确定的命题是这样一个命题，在给定一整套控制多样性的原理范围内，既非这些原理解析、亦非其演绎的结果，也不与这些原理相矛盾，以这些原理而论，既不真实，也不虚假，毫无综合性。

这里“不可确定性”不是由“自然”语言里某个词的谜一样的歧义性、某种不可穷尽的模棱两可造成的，更不是某种原始词汇的相反意义“Gegensinn der Urworte”（Abel语）造成的。在这里讨论“处女膜”一词，不是重复黑格尔对诸如日尔曼语Aufhebung，Urteil meinen，Beispiel等词的讨论，对那个在纯理性辩证法的因素之内增加一个自然语言的幸运事件发出慨叹。这里重要的不是词汇上的丰富，一个词或一个概念的语义上的无限性，它的深度或广度，那个在内部造就两个矛盾的指意层面（延续性和非延续性，内部和外部，相同与相异，等）的积淀。重要的是形式上的或句法上的实践（praxis）。正是这个实践（piaxis）才组合并分解它。我们的确在虚伪地相信什么事都可以被追溯到“处女膜”一词。但是，这个能指的似乎由万物赋予给它的不可替代的性质却是个圈套。这个词，这个双叙法（syllepsis），并非必不可少；语文学（philology）和词源学（etymelogy）对我们只是次要的；对“摹仿”来说“处女膜”的丢失不会是不可挽回的。处女膜首先而且主要是通过句法产生其效果，这种效果使在……之间（entre）移位，以致那个悬置只因为那个定位，而不是因为词的内容而发生。通过那个处女膜我们只能说出entre一词的处所已经标志的东西和“处女膜”一词不在那里时会标志出的东西。如果我们用“婚媾”或“罪恶”、“等同”或“差异”代替“处女膜”一词，结果依然如此，惟一丢失的是出于某种简洁的凝炼或累积，对

此并非没有注意到。不论它是指融合还是分离，正是这个“在……之间”肩负运作之重任。处女膜必须通过“在……之间”entre 得以确定，而不是相反。文本里的处女膜（罪行，性行为，乱伦，自杀，幻影）正是铭刻在这踌躇的轻触之上的。这个轻触按句法对于词义的不可减缩的超越而发展。“在……之间”这个词没有自己的完整意义。之中行动构成一个句法上的源头；它不是个分类标记，而是个综合分类标记：是自中世纪至胡塞尔的《逻辑研究》发表以来的哲学家一直称之为不完整的表意。适用于“处女膜”的含意也适用于其他所有的经过必要改变之后的符号，如药物、补充、异延等（pharmakon，supplement，differance）具有衍生于其句法的双重的、矛盾的、不可确定的意义，不管这句法是否是“内在的”，都在担负同一角色中表达和综合［huph'ben，" under one，" hyplhen 的希腊词源］两个不相容的意义，或“外在的”，按使该词起作用的符码而定。但一个符号的句法构成和分解使得内在和外在之间的这个选择无法运作。我们只以简约的浓缩差异单单讨论起作用的那个较大或较小的句法单元。在不把这些减缩到同样东西的情况下，我们有可能在无限个结合点上发现一系列法则；它们标明那些通过任何回忆或发现永远无法调解的、无法掌握的、无法勾销的、或辩证化的点。这些嬉戏效果、这些从哲学的掌握之中逃逸的“词”，在大相径庭的历史语境中应该与文字有非常独特的关系吗？这些词在它们的游戏中既允许矛盾又允许非矛盾（在矛盾和非矛盾之间的矛盾和非矛盾）。没有任何辩证法，没有任何暂停时间，在某种意义上说，它们既属于意识，又属于无意识，弗洛伊德告诉我们，它能容忍或对矛盾保持冷漠。只要文本依赖于它们，屈服于它们，它就在双重舞台上表演出一幕双重戏。它同时在两个截然不同的地方运作，即便仅被一个薄薄的面纱隔开，而这个面纱既被刺穿，又未被刺穿，被横断。正因为这种不确定性和不稳定性，柏拉图才把由这双重舞台上产生的双重科学称之为信念（doxa），而不是知识（episteme）。《皮埃罗弑

妻》很可能让他想起了被阉人强暴的蝙蝠之谜。

一切都被表演出来，每一件事和其余的一切——也就是说，那个游戏——都是在……之间那里表演出来的。熟知洞穴的《论近似认知》的作者说在……之间是个“数学概念”。当这个不可确定性在文字中一再标示出时，它就有了巨大的建构的力量，不管其表现为“文学的”，或是看似可以归因于一种自然语言，这种力量都要比当它做为逻辑-数学形式命题出现时大得多，逻辑-数学形式是不会超越原先的标志形式的。如果我们假设自然语言与人工语言之间存在着明显的区别（依然是个形而上学的区别）（我们无疑已达到与之相关的极限），我们可以说有所谓的自然语言的文本，其建构力量远大于某些明显的形式符号。

我们甚至不再有权威说“在……之间”只有纯粹的句法上的功能，通过重新标志它的语义空洞，它实际已开始具有指意功能。它的语义空洞有了指称意义，但它所指称的是时空关系和表达；它以句法的功能为含意；它规范意义的嬉戏。它既不是纯粹句法性的，亦非纯粹语意的，它所标志的是表达出来的那种对立的敞开。

这一整个开口最终得以重复、并部分地在某个床上被打开，这正是“摹仿”竭力建立起来的东西。在该文本的结尾，那张床再造处女膜的策略。

在我们讨论那个问题以前，我愿再回顾一下这样一个事实，在这出哑剧里，“摹仿”被巧妙地放在两个被打破的沉默之间（“沉默，讴歌以后的惟一享受，那里依然笼罩着沉默，阅读的条件和乐趣），作为一种语言之“嬉戏”或“辩论”，它从来都不是除阅读和写作以外的别的任何问题。这个文本可以被当做一种文学手册阅读。这不仅因为写作之隐喻出现得如此频繁（“一个幽灵……苍白得犹如一页未写上文字的纸”）——这也是斐利布斯中的情况——而且也因为那个隐喻的必要性没有什么能逃避它——并未使其成为其他比喻中的特殊比喻。表演出来的是写作和阅读概念

的绝地延伸，是文本的延伸，是处女膜的延伸，直到所是的任何东西都不能超越它们为止。“摹仿”通过文本里标志出的结构上的需要描写一个写作情景之中的写作情景的无限延展。哑剧表演者作为“形体写作”（芭蕾舞），摹仿一种写作（处女膜），而且把自己也写进一种书写形式。一切都在阅读-写作的媒介或反射镜里被反映出来，“而不打破那面镜子。”是写作，却没有书，在这种写作里，每一次，每一刻，标记的笔尖不停地在一张处女白纸上划过，却没有过去；但同时又有无穷个小册子包涵、融入到另外一些小册子里，这些小册子只能通过嫁接、取样、摘录、题铭、参考等生产出来。文学在它的无限性中空泛自己。如果这本文学手册打算讲些什么东西的话——对此我们有理由表示怀疑——它首先应宣布没有——或几乎没有——文学；应该宣告，不论在什么情况下都不存在文学的本质，不存在文学的真实，无所谓文学的存在或存在的文学。由“文学是什么”这个问题中的“是”或“所是”强加上的奇异幻想与处女膜的意义等值，也就是说，不是确切的无——譬如说它使一个人笑死。当然这一切都不应阻止我们——正相反——试图发现在“文学”的名目下被再现出来并加以确定的东西究竟是什么、为什么。

马拉美阅读。他边读边写；在他阅读那位为了写作才阅读——譬如为了写一部与那本书毫无瓜葛的动作模仿而阅读《皮埃罗之死》——的哑剧表演所写的文本时，因为他阅读那部动作模仿，他就创造，以便按照事实写出马拉美正在阅读的那本小册子。

但是，那哑剧演员读他自己的角色为的是写他的模仿呢，还是他的那本小册子？阅读的主动权在他手里吗？他是那个知道如何阅读他要写出东西的动作主体吗？我们的确相信，尽管他在阅读中处于被动地位，他至少有选择开始阅读的主动自由，马拉美亦然，即使是你们，亲爱的读者，保持阅读所有这些文本的主动权，也包括马拉美的那个文本，因而在此程度上，就在那个地方，你的确在看演出，做出判断，并掌握之。

再没有比这更不确定的了。“摹仿”的句法打上了（非柏拉图式的）幻觉运动的烙印，在这个幻影里 le lit [“床”，“读它”，“读他”] 之功用把自身复杂化到承认众多主体的地步），在这些主体里不一定有你自己。柏拉图的朴素范式不再可行了。

文本的问题是（为谁而写）/（是谁在读）这些书页。

在众多的可能性里，让我们讨论一下这个问题："哑剧演员不是阅读他的角色；他也被他的角色阅读。或者说，他至少既被阅读，也进行阅读，被写，也在写处于二者之间，在处女膜的悬置里，既是屏障，又是镜子。一旦一面镜子以某种方式被置于中间，在主动与被动，生产与产品，或在一切包括在词尾是-er（表示行为者）和-ed（表示行为的接受者）的所有概念（如模仿者/被模仿者，能指/所指，结构/被结构等等）之间的简单对立都成了不实际的、形式上过于孱弱而不能涵盖那处女膜的书写形式，不能涵盖它的蛛网，和它的眼睑的功能。

把途径自身和一个文本里的文字相等同的不可能性、给主题划定一个独特的位置的不可能性、找到一个简单的本源的不可能性，在这里由那个自称为“极为谦恭的谨慎的句法家”的把戏委托、谋划。在后面的这个句子里，句法——和精心安排的标点——让我们无法确定“reads”（阅 ）这个动词的主语是“角色”一词：（“less than a thousand line  the role, the one that reads……”）或某一匿名读者（“less th  a thousand lines, the role, the one that reads, will instantly comprehend the rules as if placed before two stageboards……”）。那个“the one”是谁？“那个”[qui] 当然可能是无所指代词，意思是“不管是谁”，在这里作主语用。这是最简单的阅读；那角色——不论谁读它——能立即明白它的规则。经验统计数字说明所谓的“语言意义”通常就是这样阅读的。

但如果在不改变任何东西的情况下，假如我们把“the one”（“阅读”的主语）读作先行词是“role”的一个代词，语法代码 (code) 里没有什么能使那句子发生错误。从这个阅读里会产生出

一连串单词“role”. le[it or him]. “placed”的功能、以及“comprehend”一词的意义方面的句法和语义上的变化。于是“在不到一千行里，那个角色［主语，而不是宾语］，那个［指前面的“角色”］阅读［读“他”的角色的、不是读“它”的人，既不是哑剧演员，前面一句的主语］，会立即理解［接受，包含，支配，组织：读］那些规则，好像被放置在舞台前［那角色被放置在面对舞台的地方，或是以作者-作曲家的身份，或是以观众-读者的身份，以第一个假设里的“不管是谁”的身份。］他们的谦恭的受托人。

这样的阅读是可能的。这种阅读从句法和语义的角度看都是“正常的”。但那是多么费劲的方法啊！持反对意见者说，你真的相信马拉美有意识地把他的句子如此包装起来，这样就可以能被当作两种不同的阅读，使每个宾语都可能变成主语或主语变成宾语，而我们无法留住那一刻么？我们没有能力，面对这“另一个可供选择的风帆”，去决定该文本在“倾向这一方或那一方”（A Throw of Dice 骰子的一掷）。这种阅读的两个极端不是同样明显的：但不论如何，句法已经产生了一种在两种可能性之间无限波动的效果。

马拉美脑子里到底是如何想的，不管是有意识还是无意识的，在这里对我们并不重要，读者现在该知道为什么。不管在何种情况下，对文本的阅读不会是没有意义的。就像我们已经看到的那样，文本里的所有东西都互相交织，以便与指称断绝干系，让它们不得干与。但是，对于那些对马拉美感兴趣，并想知道他究竟在想什么、他这样写作到底想干什么的人们，我们只想问下面一个问题。但我们的提问是以文本为基础的，而且是发表的文本：你如何解释句法上的另一种选择为什么只在该文本的第三版里没有出现？你如何解释当一些单词被移动、另一些被取消、一个时态被改变、加进了一个逗号，只有在这个时候，以前的两种版本惟一一种单向阅读发生变化，发生动摇，因而不得安宁呢？而且没有可确认的指称？当你把它毫不含糊的先写成“这个了不起的无，

还不到一千行，不管何人，在像我阅读它一样阅读它时，都会理解那永恒的规则，犹如面对他们的谦恭的受托者舞台”一样。(1886)

然后又写道：“这个角色，不足一千行，不管谁读它都会立即理解那些规则，就像被放置在他们的谦恭的受托人舞台前一样。”(1891)

最后又带着一切可能的歧义写道：“不足一千行，那角色，那阅读的角色，会立即理解那些规则，犹如被放置在他们谦恭的受托者舞台前一样？”(1897)

或许他不知道他在干什么？或许他并没有意识到他在干什么？也许他并不完全是那已经写出来的东西的作者？那回荡在洞穴深处的一阵大笑，在“摹仿”里的笑声，就是对所有这些问题的回答。它们只能通过诉诸于某些对立面，通过预先假定的确定的可能性，这种可确定性的相关性正被他们所质疑的文本扫荡一空。被那处女膜荡涤以后，那文本总是谋划并暂时搁置某种补充性的“惊讶”和“喜悦”。“惊讶，以非自顾句子伴随伤感的意念的伎俩——只有在这种情况下，在纸页和目光之间，才真真切切地笼罩着一片沉寂——阅读的条件和喜悦。”补充，原则，和报赏。令人困窘的节俭的勾引。进入……之间……一片沉寂。

“每一部讨论或演出都是一个游戏，一个表演片断，但却足以施于自身……”

## 附：

苏格拉底：如果有一个人和他在一起，他就可以把他对自己说的话变成实际上给他的同伴说的话，大声地表达同样的思想，这样我们以前称之为意见的东西就成了断言。普罗塔克斯：当然，苏

格拉底：当他独自一人时，他自个儿继续想同一件事情，很可能就这样在心中想了很久。普罗塔克斯：毫无疑问。苏格拉底：那么我不知道你是否在这些问题上和我持相同的观点？普罗塔克斯：什么观点？苏格拉底：我以为在这时候，我们的心灵就像一本书。普罗塔克斯：怎么会呢？苏格拉底：在我看来是记忆与感觉的结合，以及与由记忆和感觉而产生的感情的结合，似乎可以说是在我们的心灵里写字。而且当这个经历所写的东西是真实的，其结果是真实的意见和真实的断言就在我们的心灵里产生，而与此同时，当我所说的那个抄写员写不真实的东西时，我们得到的意见和断言就是相反的。普罗塔克斯：我看那是正确的，我也赞同你对问题的提法。苏格拉底：那么请你也赞同这个观点：此刻在我们的心灵里有第二个艺术家存在。普罗塔克斯：是谁呢？苏格拉底：一位画家，随作家之后而来，以心灵的图画描绘我们所作的这些断言。普罗塔克斯：我们怎样搞得清他是否开始作画？又是何时进行绘画的呢？苏格拉底：在我们使这些意见和断言远离视觉或其他感官的行为的时候，并且在我们在自身以内看见那些我们以前持有的看法和曾经断言过的东西的图画或形象的时候。那是常常发生的，不是吗？普罗塔克斯：的确经常发生。苏格拉底：那么，那些真实的图画是否就是真实的，而那些非真实的图画就是不真实的呢？普罗塔克斯：毫无疑问。苏格拉底：如果我们在刚才提到的问题上是对的，这里还有一个问题需要我们考虑。普罗塔克斯：甚么问题？苏格拉底：所有这一切都是在现在和过去的意义上，而不是在将来的意义上发生在我们身上吗？普罗塔克斯：应该都是。苏格拉底：我们在前面说过，在心灵里孤独地感觉到的快乐和痛苦先于肉体上感觉到的快乐和痛苦，不是吗？那就意味着就将来而言我们有预兆性的快乐和预兆性的痛苦。普罗塔克斯：很对。苏格拉底：我们以前假设发生在我们心灵里的文字和图画只适用于现在和过去，而不适用于将来吗？普罗塔克斯：特别适用于将来。苏格拉底：当你说“特别适用于将来”时，你是否是

说它们都是对将要发生的事情的期待，而我们的一生都充满了期待？普罗塔克斯：毋庸置疑。苏格拉底：好啦，作为对我们已讨论过的问题的一个补充，这里还有一个问题需要你回答。

## 摹　仿

沉寂，放歌后惟一的享受，一个交响乐团只用它的金子、它的饱含思想和黄昏的刷子、表达它以相同的方式用一个沉寂下来的颂歌表现的意义的细节；而由于一个日期，诗人被唤起，将音乐的午后的沉寂转译出来；我也在永不落窠臼的皮埃罗或保罗·马格利特的恰当而高雅的重现以前满意地发现了它。

这就是他谱写和演出的《皮埃罗弑妻》，这是一出无声的独白剧，那个苍白的如同一张未书写的纸的幻影正用表情和手势将这个独白整个奉献给他的心灵。一个幼稚或新理性的漩涡扩散开去，把它牢牢抓住会十分令人惬意：比任何在这个包容直接简化本能的危险领域里更接近准则的该文学样式的美学……这个——那场景以处女膜（梦就从这里流出）的形式，只图解思想，而不是解释任何行为，在欲念和满足之间，在插入和回味之间的处女膜，虽被邪念玷污，但依然圣洁：这里期待，那里回顾，在将来，在过去，在现实的虚假的表象下，哑剧演员就是这样表演的，他的动作受制于一个永久的幻觉而不打破那坚冰或那面镜子："这样，他就建起一个纯粹的文学之中介"。在不到一千行里，那个阅读的角色会立刻理解那些规则，就如置于这些规则的谦恭的受托人舞台监理前一般。令人惊讶，伴随着以未提供的句子记录的情感——在这仅有的情况里，在那些纸张和眼睛之间，才真真切切笼罩着一个作为阅读的条件和乐趣的沉寂。

（高广文　译　陈永国　校）

# 在 法 的 前 面

"文学是什么?"这一反身自问的问题在深入读解卡夫卡的短篇寓言《在法的前面》的时候又被提了出来。这篇寓言是《审判》中的一个部分，不过在卡夫卡生前也曾单独发表过。对任何这一类问题，德里达都集中探讨其制度的、道德的、司法的含义：将一个文本划定为"文学的"或"非文学的"，依据的法是什么？谁（凭借何种法定权威）具备资格做出这种决定？就是说，文学被认为是一种历史性的（且年代较近的）建制，它由来于一定的法规，并受这些法规的支配；而归属它名下的文本则都具备展示与中止这种建制赖以存在的先决条件的特殊属性——其中有法规的作用，类属的特性，专有名称的功能。对于文学文本而言，最重要的是它的外部界限、独特性、作者资格、标题、参照作用；同样重要的还有这些特征作为稳定的属性或概念而引起重视的方式。卡夫卡的文本特别鲜明集中地展现了这种对文学建制既维护又破坏的特征，而德里达的兴趣不单在于这个文本独特的文学特色，同样还在于它提出的一般性问题。的确，正是这种个别与一般（卡夫卡故事的基础）之间难以预断的关系提供了德里达这篇论文的一个重要论题，同时它又能够作为有关文学与法的讨论的一种独特见解再应用于这篇文章。

德里达文本的标题与卡夫卡寓言的标题是相同的，尽管如他在开头的议论中指出的，这种相同也必然包含着相异，像卡夫卡故事的标题与开篇语那样。两个文本都没有具体说明所谈的法的

属类：道德法、审判法、自然法全都包含在对处“在法的前面”这种状态的生动描述与讨论之中，全都服从于一道不得直接接近的命令。法的严格概念依据于与虚构、叙事、历史•或文学一类东西的绝对可分性；然而德里达对卡夫卡虚构作品的读解表明，这种区分是站不住脚的。不但是文学既依赖法同时又对法提出质疑；而且，法——这个叙述中频繁出现的主体——也只能认为是自相矛盾的、缺乏真正实质的，而且，在结构上与德里达所说的“异义扩延”或非形而上学意义上的“文学”相关。因此，在法的前面与在文学文本前面两者就不是完全可以区分的，在这两种情况中，我们所面临的不可确定性并非产生于某种隐蔽的要素，而恰恰产生于它的易接近性。

本文若与下一篇《类别之法》结合阅读会十分有益。后者从一个不同的文学文本出发，探讨对于法及其代表所承担的义务问题，以及文学在处理这一问题中的重要性。

……：科学也同样，（甚至我们的法律，据说也具有正当的虚构，借以树立其公正的真理。）

——蒙田，文集 Ⅱ

一个标题偶然听起来像是引用了另一个标题，然而一旦它说出另外的内容，它便不再是单纯的引用了，而是在同音异义的掩护下，转变另一个标题的方向。如果没有一点偏见或强词夺理，这一切是决不可能发生的。

我要开始读解卡夫卡以“Vor dem Gesetz”，——英文为“在法的前面”——为题的小说，借以公正地评判这些可能性。读解在这里相当于引用。尽管标题的译文显得让人费解，但它却用三个词事先概括、确定了问题的关键。

## 在法的前面

在法的前面站着一名门卫,一个乡下人走到门卫跟前,请求进见法。但门卫说，他暂时不能答应他进去。乡下人想了一会又问，以后能否答应他的请求。“有可能,”门卫说。“但现在不行。”门像平时一样敞开着，门卫走到了一边，那人弯下身从门道向里面望。见此情形，门卫笑着说:“假如法对你有这么大的吸引力，你不妨不顾我的反对试着进去好了。不过请注意:我是有力量的,而我只是门卫中力量最小的一个。从一个厅堂到一个厅堂，是一个接一个的门卫。每一个都比他前面一个更有力量。第三个门卫已经非常可怕，连我也不敢正眼看他了。”这些困难是乡下人始料未及的。他心想，法在任何时间、对任何人都该是可以接近的呀;然而他又仔细地端详了身穿毛皮大衣的门卫、他那尖尖的大鼻子以及长而稀疏的黑胡子，决定最好还是等待进门的许可。门卫给了他一个凳子，让他在门的一旁坐下。他就坐在那儿，过了一天又一天，一年又一年。他做过种种努力，争取得到允许，纠缠不休地烦扰门卫。门卫经常与他举行小小的会谈，询问他的家及许多其他问题。不过这些问题都问得心不在焉，就像大老爷们的询问那样,而且最后他总是说还不能让他进去。那人来的时候带了很多东西，他倾其所有，无论多珍贵的东西都拿来贿赂门卫。而那位官员则来者不拒，但总是说:“我收下它只是为了让你别以为忽略了什么。”在这些年间，那人几乎是不间断地注视着门卫，他忘记了其他的门卫。在他看来，这第一个门卫是阻止他进见法的全部障碍。他诅咒自己的厄运，头几年是大胆地高声诅咒，后来，随着他逐渐衰老，仅仅是对自己嘟囔了。他变得有些孩子气，由于他终年累月地注视门卫，连他毛领子里的跳蚤都认识了。他还恳求跳蚤也帮助他，让门卫改变主意。最后，他的视力开始衰退了，他

不知道究竟是这个世界真的变黑暗了，还是他的视力在欺骗他。然而在黑暗中，他如今感觉有一道永不熄灭的光，从法的门道里射出来。这时，他的生命已指日可待，临死之前，漫长岁月的全部经验在他脑袋里集中成一点：他还有一个问题没有问过门卫。他挥手叫他过来，因为他已经无法伸直他那僵硬的身体了。门卫不得不朝他弯下腰，因为他们身高的差距已经变得大大不利于乡下人。“现在你还想知道什么？”门卫问道。“你真是不知足啊。”那人说：“人人都努力与法建立联系，那么，这些年，为什么除了我之外没有任何人请求进见呢？”门卫意识到那人已经到了末日，为了让他那衰弱的知觉听清他的话，对着他的耳朵吼道：“别人谁也未曾允许到过这儿，既然这道门是专门为你设的，现在我要把它关上了。”

我想突出地强调几件不证自明的小事或者叫前提。我有充分理由推测，大家一开始会欣然赞同这些前提，尽管我打算随后对这种一致的条件进行釜底抽薪。我说到我们的见解一致，是指我们这群人大体上共享同一种文化（这或许有点唐突），在一定情况下赞同同一种风俗习惯。那么，这些前提是什么呢？

第一条公认的意见是，我们都承认我刚刚读过的文本有它自身的同一性、独特性与统一性。我们认为这一点是先验的、不可违背的，无论这种自我同一性、独特性与统一性的情形实际上多么令人迷惑。这篇故事有头有尾，其界限或范围似乎有若干确定的准则给予保证——所谓确定的，是指由明确的规则与惯例确认。我们假定这篇文本——我们认为它是独特的、自我同一的——作为在德语范围内的诞生地注了册的原始版本而存在。按照我们版图内最广泛的意见，我们一般允许这样一种所谓的原始版本作为可以称作这篇文本的法定个性——其同一性、独特性、权利等等的最终依据。这一切都得到了法——一整套法定条款的保证。这套法定条款有自己的历史，虽然为其辩护的话语常常断言它们根

置于自然法。

这种公论的第二条实际上与第一条是分不开的，即这篇文本有一位作者。与故事中的人物相比，这位署名人的存在是非虚构的。这又是法，它要求并且担保这样一种区别：一方面是假定的作者的真实——名字叫弗朗兹·卡夫卡，其公民资格由国家当局注册；另一方面是故事中的虚构人物。这一区别意味着一整套法律与惯例的体系，离开它，我刚刚说到的一致性——大家在一定范围、一定程度的共同见解——就决不可能出现，不管它是有根据还是没有根据。现在，我们至少能够了解这一法律体系——那些将其发展过程表现为法的明确形式的司法活动的显而易见的历史了。这种惯例的历史还很短，它所担保的一切实际上还很不稳定，像一条诡计那样脆弱。大家知道，在我们继承下来的作品之中，就有一些其统一性、同一性与完整性是有问题的。因为我们无从确定，一部作品的未完成状态是由于真实的事故呢，还是属于一种假相——现在或过去的一位或几位作者精心制造的假相？过去有过、现在仍然还有这样的作品：一位或几位作者扮演作品中的人物而不留痕迹，或者说没有严格标准以区分他们的双重作用与价值。比如，圣杯的传说至今仍然引起这类的问题（是完整的、还是未完成的？是真正未完成的，还是伪造未完成的？还有故事中作者的题辞、笔名和著作权利等等）。不必期望消除这些分歧与历史变异，可以肯定，按照因时而异的方式，这些问题任何时期、对任何作品都会发生。

第三条公理或前提是，在这篇以“在法的前面”为标题的文本中，事件是被叙述出来的，而这种叙述属于我们所说的文学。文本中有一种属于叙述或叙事形式的东西；叙述把每一件事都安排得十分妥当；它决定文本的每一个成分，即使并非每一件事都直接作为叙述的部分而出现。且不谈这种叙述是否属于这篇文本的体裁、模式或风格的问题，我仅仅提前指出，这一特定例子中的这种叙述，我们认为属于文学。为此，我再一次求助于前面所说

的我们的一致见解。尚且不触及与我们的一致见解相关的先决条件，我以为我们是在研究一种似乎属于文学叙述（récit）的问题（récit 一词同样引起翻译上的问题，我暂作保留）。这一切是否太显而易见或者太琐细、不值得我们重视呢？我以为不是。有些叙述并不属于文学，比如编年史或日常见闻录。例如，我可以对大家讲，我曾经因为交通违章而出现在法的前面——夜间回家超速开车被人拍照下来。要么就说，我曾因被控做毒品生意，险些在布拉格出现在法的前面。因此，我们并不是因为叙述才把《在法的前面》界定为一种文学现象的，也不是因为它是虚构的、比喻的、神话的、象征的或寓言的叙述，等等。有些虚构作品、讽喻、神话、象征或寓言并非专门属于文学。那么，是什么决定了《在法的前面》属于我们认定隶属文学这一名目的东西呢？又是谁决定的、准判决的？为了集中于这两个问题（什么与谁），我想着重指出，两者哪一个也没有特许权，而且，两者所涉及的是文学，而不是一般的“美文学”、诗歌或漫无边际的艺术，尽管这些东西的区别还很成问题。

那么，这个双重的问题就应当是：“是谁决定、谁判决，又是按照什么标准，说这篇叙述属于文学呢？”

我得赶紧说明，对这样一个问题，我是无法给予一个答案的，而且并不是不想给予解答。大家或许认为，我是在把你们引向一种怀疑论的结论，或者至少引向一种未可预断的夸张说法。有人会就此断定，这个问题提得很糟；或者说，涉及到文学，我们不能说一部作品属于某一范畴或门类，根本不存在什么文学本质或者可以严格鉴定的文学领域；或者说，的确，文学这一名谓大概注定是不适当的，因为没有标准，没有让人确信的概念或依据。所以“文学”与命名的戏剧有关，与名称的法与法的名称有关。这些想法无疑是正确的。然而真正使我感兴趣的不在于这些法则或可疑结论的普遍性，而在于某一过程的独特性，它在一出独特戏剧的进程中，将这些法则与结论召集在一个不可替代的主体面前，

召集在“在法的前面”这一文本的面前。围绕与法的关系问题，存在一种独特性，一部独特的法，其独特性必须与法的一般或普遍性要素发生联系，而这一点却永远办不到。且看这篇文本，大家一定注意到了，这篇独特的文本以自己的方式说出或讲述了法与独特性不得相遇的矛盾。讲述了“在一法一前面”这一悖论或不可解的谜；ainigma 在希腊语中常常指一篇叙述，一个故事，一篇寓言中晦涩难懂的话：“这些困难是乡下人始料未及的。他心想，法在任何时间、对任何人都该是可以接近的呀……”答案——如果还可以称作答案的话——出现在故事的结尾（同时也标志着乡下人的末日）：“门卫意识到那人已经到了末日，为了让他那衰弱的知觉听清他的话，对着他的耳朵吼道：‘别人谁也未曾允许到过这儿，既然这道门是专门为你设的，现在我要把它关上了。’”

不提供答案，那么，我惟一的奢望便是冒着扭曲的危险，集中探讨这一双重的问题（谁决定、谁判决，且以什么资格确定什么东西属于文学？），尤其是把这一双重问题的提法本身提到法的面前。正如当今法国人常常说的，这叫宣布论题。这样一个论题要求把标题为“在法的前面”这一文本当作一篇故事来阅读和理解，并按惯例把它归属于文学；人们要相信他（她）知道文学是什么，而且万事齐备，仅仅不知道：是什么赋予我权力，把这篇叙述确定为一种文学现象？或者说判定它归属“文学”类别？

那么，这实质上就是，把这个问题——这一论题及其一系列公理或惯例——提到“法的前面”，提到《在法的前面》的前面。这意味着什么呢？

我们无法改变这个成语的独特性。在德语、法语或英语的成语中，出现在法的前面表示来到或被带到法官——法的代表或卫士的面前，目的是为了在审判的过程中提供证据或接受判决。审讯、判决，这就是地点、场所、背景——这就是“出现在法的前面”这样一个事件必不可少的内容。

在这里，我加了引号的“在法的前面”这一短语是一篇故事

的标题。这是我们要补充的第四条公认的前提。我们认为我们懂得标题是什么，尤其是一篇作品的标题。它被置于一个特别的位置，沿袭的法规对它有高度的决定与制约作用：它位于开头，文本整体上面有一定距离，不管怎样要在文本的前面。标题一般是由著作所有人作者或其出版代理人选定的。标题指定或保证它作为标题的原著的同一性、统一性与界限。不言而喻，标题的权力和重要性与某种类似法的东西具有实质性联系，无论是说一般性的标题，还是一部文学或非文学作品的具体的标题。一种纠葛已经显而易见地存在于标题之中了，这个标题为法定名（《在法的前面》），这有点像是法已经确定了自己的资格，或者说，仿佛"标题"这个字眼已经神不知鬼不觉地插在标题之中了。我们暂且把这一纠葛搁置起来。

让我们着重谈一谈拓扑学。另一个纠缠不清的问题是，这个标题显示出一种拓扑学的意味：在法的前面。同一种说法，同一个名称（标题属于名称），或者，不管怎样是同一组词，假如出现在其他地方——比如在不同的语境或同一语境的不同位置——它就不再具有标题的价值了。比如这个例子当中，"在法的前面"这一短语，出现了一次，还可以说出现了第二次。作为故事的开头，它是第一个句子的一部分："在法的前面站着一名门卫"。虽然我们可以认为这两次出现的同一短语基本含义相同，但两者是同音异义而非同义语。因为它们指的不是同一回事。两者不具备同样的基准或意义。它们分别位于将标题与文本分开的那条无形的线的两侧，第一个标明文本的整体，是总的特有名称与标题；第二个表示位置，人物在故事的地理范围之内所处的地点。前者——标题——在文本之前，并一直处于虚构作品——或者至少是虚构性叙述——内容的外部。后者也在文本开头，在前面，但已经在里面了；它是叙述的虚构内容开头的内在要素。然而，虽然标题处于正在讲述的虚构叙述或故事的外部，它（《在法的前面》）仍然是同样带有作者或作者代理人署名的虚构。我们说，这个标题

属于文学，即使它的归属既没有由它作标题的文本的结构，也没有其资格，实质上它仍然是异质的。标题属于文学并不妨碍它具有法定的权威。例如一本书的标题容许我们在图书馆对它分类，归属于它作者资格的权利以及有可能继之而来的审讯、判决，等等。然而这种作用却不像非文学作品如物理学或法律教科书的标题那样奏效。

我眼下就要进行的对《在法的前面》的读解将受到去年一次研讨会的影响。在那次会议上，我想我已经对卡夫卡的这篇故事进行了梳理。那时实际上是卡夫卡的这篇故事围困了我在演讲中对康德实用理性学说中的道德法及对法的尊重所作的攻击，以及对海德格尔与弗洛伊德按康德的解释对道德法及尊重的观点所作的攻击。在这里重述那场斗争的详情似有不妥，但是，为了指出主要的题目与概念，让我简要说明，第一个问题涉及到康德学说中例证、象征与类型的奇怪的地位。康德所说的是一种类型学，而不是实用理性的系统组合；是德行的象征性代表（作为道德象征的美，《正义的批判》，第 59 页）；最终是一种尊重，它虽然从不对事，却旨在对人，只要他们提供道德法的例证：这种尊重只应归属道德法——它本身从不显现，却是这种尊重的惟一起因。进而，我所关心的是无上命令第二条成规中的"仿佛"："去行动，仿佛你的行为准则要按照你的意志变成一条普遍的自然法则。"这个"仿佛"使我们能够把实用理性与一种历史目的论、与无限进程的可能性加以调合。我曾试图表明，当叙述与虚构开始发言并对道德问题提出质疑的时候，它几乎就要将其引进法律思想的核心之中。虽然法的权限看起来排斥一切真实性与经验的叙述，而且，当它的合理性似乎与一切虚构与想象——甚至超验的想象——背道相驰的时候，它似乎仍然超验地庇护这些寄生者。卡夫卡故事中另外两个突出的主题引起了我的注意：在故事中起主要作用的高度与崇高的主题，以及守卫与卫士的主题。它大体上提供了我读解《在法的前面》的语境。那么，它是一个空间，在其中很难说

明卡夫卡的故事是否提出了一种强有力的哲学省略法，或者，纯粹的实用理性是否包含着荒诞不经的或叙述性虚构的因素。问题之一可以这样表述：法本身不会被文学戳穿，假如它与文学客体分享自身可能性的外部条件，行不行呢？

为了最简洁地陈述这个问题，我要从法律意义上讲一讲这篇故事与法的一种现象，两者出现在一起，并发觉它们处于面对面的位置：作为某种叙述类型的故事，与它所叙述的法联系在一起，并在这一过程中出现在出现于故事面前的法的面前。然而，正如我们接着就要读到的，在这一现象之中，谁都不真正代表它自己；就因为给我们读并不表示我们就会得到它的证据与经验。

看来这样的法永远不会引出什么故事。法被授予绝对权威，它一定是没有历史、没有起源或任何衍生体的。这大概就是法的法。纯粹的道德并没有历史——正如康德好像首先要提醒我们的——没有内在的历史。而有人要就这个题目讲故事的时候，这种故事只能涉及环境、法的外部事件，至多不过是其显露的方式而已。像卡夫卡故事中那个乡下人，叙述的内容想设法接近法，令其到场，与之发生关系，确实想进入它而变成它的内在物，但这种事一概办不到。有关这类谋划的故事只能变成脱离故事、最终仍然不能接近法的记述。然而，这种不可接近的东西却从它的隐蔽处被引动了。人们不问法所处的位置、它来自何方，就无法与法——或法的法——发生关系，无论是从近处还是从远处。我讲“法的法”，是因为在卡夫卡的故事中，我们不知道所说的是哪一种法——道德的、司法的、政治的，还是自然的，等等。因此，每一种法中所隐而不现的东西，就有可能是法本身，它制定这些法的法，是这些法的法。这一疑问与求索是不可避免的，它导致了朝向法的位置与本源的不可抗拒的旅程。法则报以压制自己的态度，不说出自己的起源与位置。这种沉默与断绝构成法的独特事实，与命令“你必须”、“你不许怎样怎样”的法建立关系，就是要当作它仿佛没有历史，或者无论如何，它仿佛不再依赖它的历

史表象。同时，也就是让自己听任这种非历史的历史的引诱、驱使、召唤，听任不可能的事——一种法的本源的理论、因而也是法（比如道德法）的无源的理论——的诱惑。弗洛伊德（据悉卡夫卡读过他的著作，尽管1900年代初期奥匈帝国的法在这里并不重要）首创了“压抑”这一概念（若非这个词）作为道德法的本源的答案。这件事发生在卡夫卡写《在法的前面》之前（这一关系对我们并无多大意义），而且比第二局部解剖学与超我理论早25年多。从给弗赖斯写信的那段时间，他便述说他的预感，带着一种激动不安的热情，仿佛他已处于意外发现的边缘："另一种预感告诉我，仿佛我已经知道（着重点系我加的——德里达）——而我什么也不知道——不久我就会发现道德的起源。"（1897年5月31日）接下去是几个梦的记述，四个月之后的另一封信宣告了"一种洞察：无意识中不存在现实的暗示，所以人们无法区别真理与被感情专注的虚构"（1897年9月21日）。又过了几周，他又写了一封信，我从中引述如下：

> ……经过过去几个星期的十分艰苦的努力，我引出了一种新知识。老实说，也并非完全是新的；它已经反复显现又缩回；不过这一次它却停留下来，面对着光天化日。很奇怪，我对这些事情事前很长一段时间就有一种预感。比如夏天我曾写信告诉你，我就要发现正常性压抑（道德、羞耻，等等）的根源了，后来很长时间没有找到它。假期旅行之前我曾告诉你，我最重要的病人就是我自己；后来，度假归来之后，我的自我分析——那时并没有征兆——便突然开始了。几个星期之前，我期望的事发生了：压抑有可能被我认识的那种存在于它背后的（着重点是我加的——德里达）本质性东西所代替；而这正是目前我所关心的事。（1897年11月14日）

弗洛伊德继续研究压抑这一概念，假定它是生而固有的，并且与直立的姿势即一定的高度相关联。通向直立姿势的演变使人升高了，从而使他鼻子远离性区——肛门的或生殖器的。这一距离使人的高度变高贵，并通过延迟人的行为而留下自身的痕迹。延迟、差异、变高贵的高度、嗅觉离开性区臭气的转移、压抑——道德的根源就在于此：

> 直言之，记忆实际上跟现实中的客体一样发出臭味；同样，当我们厌恶地移开我们的感官（头和鼻子）时，前意识与意识官能也离开记忆了，这就是压抑。
>
> 那么，正常的压抑给予我们什么呢？一种自动引起焦虑的东西；如果心理上受到束缚，就会导致抵制，就是说，许多理智发展过程——诸如道德、羞耻等——的感情基础。所有这一切就这样以性的（实际）灭绝为代价而产生了。（1897年11月14日）

不论压抑这一观点是多么先天不足，弗洛伊德就此举出的"理智进程"的惟一一个例子就是道德法或体面意识。抬高的计划，向上的运动——由"超"这一前缀标志的一切，都像净化、离弃不洁、离弃身体有恶臭的不许接触的区域的先验图式那样，具有关键的意义。离弃是一种向上的运动，高的（因而也是伟大的）与纯洁的，就是压抑制造出来的道德的根源，它们绝对是更好的东西，是价值与价值判断的本源。这一点在《科学心理学提纲》及后来对无上命令、我们头上的星空等问题的引证中得到进一步界定。

所以说，弗洛伊德从一开始，就像其他人那样，想写一部法的历史。他一直追寻法的踪迹，并对弗赖斯讲述他自己的历史（如他所说的自我分析）。他追寻法的踪迹史。弗洛伊德嗅出了法的本源，而为此，他不得不嗅出嗅觉。就这样，他启动了一种伟

大的叙述，一次无止境的自我分析，为的是讲述、说明法的本源——换言之，即那种脱离其本源、中断系谱历史的东西的本源。法不能容忍自身的历史，它作为一种完全突生的秩序而介入，完全超然于任何根源。它以某种从不出现在历史进程中的东西的面貌而出现。无论如何，它不能由可以产生任何故事的某种历史所构成。假如说有什么历史，它也是既不可能显现，也不可能叙述的：一种从未发生过的历史。

弗洛伊德嗅到了它，他有干这种事的鼻子，他甚至如他所言，有一种“预感”。他把这事告诉了弗赖斯，他们两人之间展开了一个不可思议的鼻子的故事，一直持续到两人友谊的终结，他给他寄去一张只有两行字的明信片。假如我们追踪过这一段历程，我们恐怕也得讲到鼻子的形状了——它尖尖的，十分突出。这个问题已经在心理学界引出了各式各样的讨论。不过，或许人们对那些鼻毛的注意尚且不够，它们老是不肯体面地藏身于鼻孔里面，以致有时不得不被剪掉。

不考虑弗洛伊德与卡夫卡之间的任何关系，假如你现在置身于“在法的前面”的前面，置身于门卫的前面，假如你站在他前面，像那个乡下人那样，你来观察他，会看见什么呢？是什么特点吸引住你，使你单单注目于它呢？显然是旺盛的毛发，不管是天然的还是人造的毛发，环绕于尖形物的周围，从高高隆起的鼻子开始。颜色全都很黑，鼻子被用来象征生殖区——被置于阴暗的色调中，虽然它并非总是阴沉忧郁。处于那种情况下，乡下人并不了解一直属于城市的法，属于城市与高楼大厦的法是由一道道的门与边界保护着，关在一道又一道门里面的空间里。因此，他被法的守卫——一位城里人——给吓住了，他呆呆地看着他。“这些困难是乡下人始料未及的。他想，法在任何时间、对任何人都应是可以接近的呀；然而他又端详一下身穿毛皮大衣［人造毛发，属于城市和法，它将附加于天然毛发］的门卫、他那尖尖的大鼻子以及稀疏的黑胡子，决定最好还是等［直译是：决定宁可去

等］得到允许后再进去。”

故事娓娓道来，虽然表面上看来像一本简单的流水账，但细节的选择与衔接却引向一个合乎逻辑的结论。这个句子的语法结构含义如下：乡下人一旦（在……时刻）看见门卫那尖尖的大鼻子和他那浓密的毛发，他就决定去等，他判断最好去等。那人是在见到那个多毛的岬，面对环绕岬——鼻尖或隆起——的茂密的黑森林时，他才由于一种奇怪的同时又是十分自然的影响，而下定决心，做出决定的。在仿佛决定要进入之后，他是否决定放弃进入呢？一点也没有：他是决定推迟决定，他决定不去决定，在等待中拖延、推迟。但是，等待什么呢？是像故事所写的那样，等待“允许”吗？然而大家会注意到，这种允许仅仅是以延迟形式而出现的对他的拒绝：“那是可能的，不过现在不行。”

让我们也耐心一些。不过不要以为我强调这个故事，是为了误引大家，或者把大家留在文学或虚构的前厅里，等待对法与法的尊重或无上命令的问题进行应有的哲学探讨。难道我们不是像乡下人那样，在法的前面被阻止住了吗？难道不是面对这样一个故事，使得我们无能为力、停顿不前吗——它的可能性与不可能性、它的可读性与不可读性、它的必要性与禁止性，以及叙述、重复与历史等等问题？

初看起来，这似乎是由于法的本质特征，由于对它的“第一眼”事实上是永远被拒绝的，正如这一标题与开篇语已经表明的那样。从某种意义上讲，《在法的前面》就是讲述这种不可接近性的故事，讲述这故事的不可接近性的故事，这种不可能的历史的历史，这一禁止通行的道路的地图：没有旅行指南、没有方法、没有路径通向法，通向发生事情的去处，通向事情的发生地点。这种不可接近性令乡下人困惑不解，从他仔细端详门卫的那一刻便开始了。门卫本身是一个观察员、监视人与守卫，是警惕性的象征，我们或者可以把它称作良知的象征。乡下人所要求的是进去的路：法不正是按它的可接近性界定的吗？它不是必须“在任何

时间、对任何人"都如此吗？这一点有可能引起示范性的问题，尤其在康德"尊重"的观念中：康德强调，这仅仅是法的效力，仅仅是因为法，而且好像仅只在法的前面响应传唤，只有当人们举出例证，证实某种法能够得到尊重时，它才与之打交道。因此人们永远不会直接接近法，也不会直接接近人。永远不会直接地立身这些权威的面前。而这种迂回可能是无限的：法的普遍性本身超越一切有限的疆界，因而就具备这种危险。不过我们还是收住这个话题，以免远离了我们的故事。

那个乡下人认为，法应该在任何时间、对任何人都是可以接近的，它应该是普遍存在的。同样，我们在法语中也坚持主张，人人都应当知道法——指实际的法——只要他不是文盲、只要能够阅读文本或者能够把这项任务与技能委托一位律师——法的代表人物。除非会读使得法更难以接近。阅读文本确实有可能显示文本是不可及的、确实不可捉摸，这恰恰因为它是可读的，同样道理，它又是不可读的，就是说，包含其中的明白可懂的意义，始终像它的本源那样，是隐而不现的。于是，不可读性不再与可读性相对立。也许，人只要不会读，他就是乡下人；或者说，如果他会读，那么他仍然被包围在那件似乎要供人阅读的东西内部的不可读性之中。他想要见到法或接触法，想接近并"进入"法，大概因为他并不知道法不是让人看或接触的，而是让人译解的。这大概是法的不可接近性的第一个信号，或者说它强加于乡下人的延迟的第一个信号。门并没有关，而是"像平时一样"开着（文本这样讲），然而法依然无法接近；如果说，这阻断或关闭了通向谱系历史的大门的话，那么，它同样也燃起了对本源与谱系动力的欲望。而本源与谱系动力正如它们在本源之前在法的形成之前自身已经磨灭，早已没有了踪影。历史的探索将叙述引向某种事件与地点的不可能的展示，引向法作为禁令而创始的发生地的不可能的展示。

法作为禁令——让我们暂且放下这一公式，把它搁置一会。

当弗洛伊德超越他对道德起源的最初图解，并对康德所说的无上命令定名的时候，他是在一种貌似历史性的框架中进行的。故事追溯到事件独特的历史性，叫做对最初那位父亲的谋杀，《图腾与禁忌》（1912）一书的末尾讲的很清楚：

> 原始社会中最早的道德戒律与束缚一直被我们解释为对于某种使行为者产生“犯罪”感的行为的反作用。行为者为这种行为感到良心责备［但是怎样并为什么，假如它发生在道德之前、在法之前？——德里达］，并确定这种行为决不能再重复，这种做法没有好处。这种对罪过的创造性意识仍存留在我们当中。我们发现它在神经病人中以一种自私的方式发生作用，并制造新的道德戒律与持续性束缚，作为对已犯罪行的补偿，以及新犯罪行的预防。[1]

在谈到图腾餐以及为纪念弑父与道德起源的“人类最早的节日”时，弗洛伊德强调了儿子们对父亲的矛盾心理，在一种我要确切地称作懊悔的举动中，他自己加上一个注释。这个注释对我来说很重要。它说明，加重对罪恶的憎恶、进行过分的偿付是完全没用的：“事实上没有一个儿子能够实行他最初的愿望——代替父亲的位置。”因为死去的父亲掌握着更大的权力，所以谋杀并没有成功。让他（有限地）活着，不是杀死他的最好的方法吗——杀死他，不是让他活着的最好的方法吗？所以，弗洛伊德具体指出，失败助长道德的反作用。因此说，道德起源于一种实际上谁都不杀的无效的罪行。这罪行来得太早或太晚，并不能结束任何权力；既然懊悔与道德必须在罪行之前才有可能，事实上罪行并不启始任何东西。弗洛伊德好像是抓住了事件的真实，但这个事件是一种非事件、一种莫须有的事件，或者说是一种既召唤叙述又取消叙

① 《图腾与禁忌》，见《弗洛伊德全集》，第222页。

述的假事件。要让这种“行为”或“罪行”生效，必须靠虚构来编造。仿佛什么都会发生。罪行依然是有效的、痛苦的，只因为：“死去的父亲变得比活着时更强大——因为事情采取了直到今天我们在人类事务中经常见到的那种进程。”既然死了的父亲比他活着时更有权力，既然他由于死而活得更好，那么，十分合乎逻辑地，他活着的时候宁愿是死了，宁愿活着死，而不愿死后死。所以，弑父并不是这个词普通含义上的事件，也不是道德法的起源。谁也不会在它固有的发生地遇见它，谁也不会在发生时面临它。没有事件的事件，什么也不发生的纯理论的事件，一种既要求又取消虚构叙述的事件的事件性。没有什么新的事情发生，但这种没有新事情却会设置法——两项基本的图腾禁忌，叫做谋杀与乱伦。然而，这种纯理论的、纯假定的事件却仍然标志着历史上一个无形的断裂。它类似一篇虚构、一个神话、或一篇寓言，它的叙述的结构使得弗洛伊德意图提出的那些问题一下子变得既合情合理又毫无意义（他相信它还是不相信？他真的坚持认为它会成为真实的、历史上发生的谋杀吗？等等）。这一事件的结构迫使人们既相信它又不相信它。就像信仰的问题那样，其历史对象的真实性问题如果说未被取消，至少是不可挽回地断裂了。这一拟似事件既要求又否认故事，它带有虚构叙述的标志（是叙述的虚构也是作为叙述的虚构：虚构性叙述作为叙述的假象，而不是仅仅作为一段想象的历史的叙述）。它就是文学的起源，同时也是法的起源——像那个死去的父亲一样，是一个讲述的故事，一段流传的谣言，没有作者和目的，但却是一个必然发生的、难以忘却的故事。不管它是否荒诞，是否产生于想象、甚至超验的想象，也不管它是说明、还是止息幻想的发端，都无法削弱它讲述的内容——它的法的迫切的必要性。这种法比它起源于抽象理性更加可怕和荒诞，更加不可思议，除非后者属于无意识的幻想。让我重复一遍 1897 年弗洛伊德所说的，他的“某种领悟：无意识中不存在现实的暗示，所以，人们无法区分事实与受到深情专注的虚构”。

如果说法是想象出来的，如果说它的发源地与发生具有寓言的性质，那么我们就可以认为，即使法允诺或显现自己，它实质上仍然是不可接近的。想要找到它，为了站到它面前，尊重地与它面对面，或者把自己引荐给它并进入它——这个故事变成了不可能的事的不可能的故事。有关禁令的故事是个被禁止的故事。

那个乡下人是想到法的内部呢，还是仅仅想到法被守卫的地方呢？我们无从知晓，也许两者并没有真正的区别，因为法自身表现为一种地域、一个地点、一种发生地。不管怎样，乡下人也是存在于法前面的人，就像自然存在于城市之前，他不想呆在法的面前，处于门卫的位置。后者也站在法的前面，这可能表示他尊重法：站在或出现在法的前面等于屈服于它并尊重它，因为尊重使人保持一段距离，另外还禁止接触或进入，这更说明是尊重。不过这也可能表示，门卫站在法前面是为它强迫尊重。他负责监视，在法的前面、背向它执行守卫任务，而不面对着它，好像这样就不在它“前边”了；他是个卫兵，守卫着大厦的入口，把出现在城堡前面的客人阻挡在一段尊敬的距离之外。于是，“在法的前面”这一题语又一次被分裂了：根据它在文本中的位置，它在一定意义上已经是双重的了——既是标题，又是开首语。它在讲述或描写的内容中进一步加倍：即版图的划分与相对于法的位置的绝对对立。故事中的两个人物门卫和乡下人都在法的前面，但既然他们为了讲话而面对面，那么他们在法前面的方位就是一种对立。二者之一的门卫背对着法，但仍站在它前面；另一方面，乡下人也在法的前面，但姿势相反，这样就可以推测，因为他想要进去，所以他面向法。两位主人公在法前面出场，但互相对立，分别处于一条倒转线的两侧，这条倒转线在文本中的标志恰好就是标题与叙述整体的间隔。“在法的前面”这一双重题语在一条无形的线的两侧，这条线分开、间隔开且自行提供一种可分割的独特表述。题语分裂这条线。

这种情形只能伴随命名权威的产生而产生，它产生于该权威

之标题的、法律的功能。使我感兴趣的是这种标题方式的这个故事，而不是《审判》中几乎完全相同的段落（当然没有标题），其原因就在这里。跟法语和英语一样，在德语中，“在法的前面”这一短语通常描述一个恭敬顺从地来到法的代表或守卫者面前的人的位置。他出现在代表人的面前：就是说，法决不会亲自到场，即使“在法的前面”这一措辞好像是表示“当着法的面”。所以说，那个在法前面的人永远不能面对法；他可能在它前面，却因此永远不能遇到它。开篇语中的前几个词是从一个句子中摘取的，被中断的句子原文可能是标题；这几个词结果表示完全不同的内容，甚至或许正是标题的对立面，尽管这标题再造了它们，就像一些诗经常采用第一行的开头作标题那样。我再重复一遍，这两件事——同一标记的两个事件，其结构与功能肯定是异质的，但因为这两个相异又相同的事件之间没有叙述顺序或逻辑因果关系，所以我们无法按任何顺序说明哪一个在先，哪一个在后。双方都按各自的顺序在先，这两个同音异义语或同义语互不导引对方。这一命名事件授予文本它的法与名称，不过它是一下子完成的，譬如《审判》，这个故事从其中抽出来，变成了另一范畴。没有照搬叙述的顺序，事件便开辟了一个场景，引出了法的地志学体系，这一体系规定了两个相反相逆的位置，规定了与之相关的两个人物的对立。那个命名的句子描写了那个把背转向法的人（背向也表示无视、轻视甚至违反的意思）——这不是为了让法出现，或让人出现在它面前，相反，而是为了禁止所有的出现。另一个人面向法，他看到的跟背向法的人一样多，两人谁也不面临法，故事中仅有的两个人物是看不见的，他们互相分离，且都与法隔断。这就是这一关系、这一叙述、这一故事的寓意：盲与隔离，一种非关系。我们一定不要忘记，那个门卫也被“每一个都比他前面一个更有力量”的另外的门卫把他与法隔断了：“不过请注意：我是有力量的，而我仅仅是门卫中最小的［等级最低的］一个。从一个厅堂到另一个厅堂，是一个接一个的门卫。每一个都比他前面

一个更有力量，第三个门卫已经非常可怕，连我也不敢正眼看他了。”等级最低的门卫是第一个看见乡下人的。叙述顺序中的最先一个又是法的顺序及法的代表集团中的最末一个，而这个最先——最末的门卫绝对见不到法：他甚至看一看在他之前、优先于他、高于他的门卫都受不了。这一点铭记在他门卫的资格之中。他无遮无掩，甚至能被人看见，那个看见他，决定不去决定或判断，他不必停止他的判断。我在这里用“人”这个词代表乡下人，因为故事中有时让人觉得门卫也许已不仅仅是人，而“人”是指人类和任何人，是法的无名氏对象。当后者注意到门卫那多毛的尖鼻子时，他立刻决定“宁肯去等”。他的不决定的决定使故事得以形成与持续。然而许诺一直是给他的：只是一直被拖延、推迟、延期。完全是个时间问题，并且是故事中的时间；但是，根据叙述的时间错误，时间本身在显现的延期之前、在延误的法或法的接近之前并不出现。

现在所说的法的这种禁止并非是强迫性的那种禁止；它是一种异义扩延。因为门卫对他讲了“以后”之后，又具体地说：“如果法对你有这么大的吸引力，你设法不顾我的反对进去好了。”在前面他也只是说“现在不行”。接着他干脆走到一旁，让那人弯腰从门口向里面张望。门一直是开着的，这标志着是一种自身不设障碍与关卡的限制。它是一种标志，而不是一种坚固的、不透明的、不可逾越的东西。它让你看得见里面——或许不是法本身，却是空荡荡的、假定被禁止的内部空间。门实际上是开着的，门卫并不强行挡路，起作用的倒不如说是他的话语，其限度是不直接禁止，而是妨碍、延迟通行，抑制通行。那人具有通过这些空间(假如不是法)的天然的实际的自由，所以我们不得不承认，一定是他自己禁止自己进去。他一定是强迫自己、命令自己，为了不遵守法而宁肯不接近法，法实际上告诉他或让他知道：不要靠近我，我命令你先不要靠近我。正是如此这般，我才是法，你才得接受我的命令，而无须接近我。

法是禁令/被禁止的。名词与定语。这将成为它自身发生的可怕的双重羁绊。它是禁令：这并不表示它禁止，而是表示它自己被禁止，它是个禁地。它把人置于自身的矛盾之中从而禁止自己，反对自己：人无法接近法，为了与法建立尊重的“关系”，他不许与法有关系，必须阻碍这种关系。人必须只与法的代理人、法的范例、法的卫士建立关系。而他们既是阻碍者，又是信使。对于法是谁、是什么、在哪里的问题，我们必须保持愚昧，我们不准了解它是谁、它是什么，它在哪里出现、怎样出现，它从哪里来，从哪里说话。这就是在法的不可或缺面前的不可或缺的事。“就此结束”——像中世纪在一篇故事结尾通常所写的那样。

那么，这就是审讯与判决，这就是诉讼程序与判决，是法的原始分裂。法是被禁止的，但这种矛盾的自我禁止却容许人有自我决定的自由，即使这种自由通过进入法的自我禁止而自行取消。在法的前面，人是出现在它前面的法的对象。这是显而易见的，但既然他是因为无法进入法而在它前面，所以他同时也在法的外面(违法者)，他既不在法之下，又不在法之内，他既是法的对象又是违法者。既然他弯身去看里面，我们由此可以推测，他暂时要比开着的门高——而这个尺寸的问题将不得不加以考虑。在更仔细地观察了门卫之后，他决定去等待一种既答应又推迟的允许，尽管第一个门卫暗示推迟将是无限期的。第一个门卫后面还有数目不定的另外一些门卫，也许他们有无数个，一个比一个更有力量，因此禁止性更强大，被赋予了更大的推迟权力。他们的潜能是异义扩延，一种无限期的异义扩延，因为它的确持续了一天又一天，“一年又一年”，直到（那）人的末日。异义扩延直至死亡，而死亡则因为已经终结而没有终结。正如门卫所表述的那样，法的话语不讲“不行”，而是无限止的“还不行”。因此就可以说，故事完美地结束了，但也可以从根本上说被粗暴地打断了、中断了。

被延迟的并不是这样那样的经验，不是某种享受或特别的好事，也不是拥有或进入某物或某人，被永远推迟直至死亡的是法

本身，它恰好正是这一推迟的授命者。法通过干扰与推迟“发生”、介绍、交往、关系等方式来禁止，不许也不可能被接近的是异义扩延的本源：它不准许被表现或被表述，最重要的是不准被看透。这就是法的法，一种其主体我们决不可能确然肯定的法的作用。它既不是固有的，也不是制定的，人们永远无法靠近它，它也永远不靠近它原初的固有发生地。可以说，它甚至比被习惯上归诸于诡辩论者的因袭的惯例更“深奥微妙”。它永远是隐秘的，就是说，它属于一种秘密，由一个阶级——比如卡夫卡在《我们法律中的问题》中所说的贵族——自称通过委派代表的方式所把持。这秘密是乌有——这才是必须严加保守的秘密，它既不存在又不可引荐，但这个乌有却必须严加保守。这一保守的任务被委派给了贵族。贵族不过就是这么回事。正如《我们法律中的问题》所指出的，人民将要冒很多风险去摆脱它，他们压根儿不懂法的实质。如果说贵族是必不可少的，那是因为这个实质没有实质，它既不会有，也不会在。它既肮脏又见不得人——而贵族必须留下来看守它。为了这，人们不得不做贵族，除非他是上帝。

其实，有一种情况是更加可怕的：它不属于审讯或判决，也不是裁决或判刑。有一种法，它不在现场却存在着，而判决却不发生。在这种另外的意义上，自然的人不仅是存在于法之外的法的对象，同时他还以既无限又有限的方式被不审而判了；他的情况与不审而判的对象还不完全相同，而是一个面对永远处于准备之中的、永远被推迟的判决的对象。因为不得不被审判而被不审而判，比那个只表示“以后”的法提前到达。

如果说这关系到法的实质，那么，法是没有实质的。它躲避那种应该出现的在的实质。它的“真理”是海德格尔称作真理的真理的非真理。就这样，它作为没有真理的真理，守卫着自己。它不守卫自己地守卫自己，它被一位门卫守卫着，门卫什么也不守卫，门一直开着——里面什么都没有。像真理一样，法大概是守卫本身，仅仅是守卫而已，像人与卫士之间那种奇特的样子。

然而在样子之外、在存在物之外（法是存在着的乌有），法却在无言地发布命令。甚至对道德良心这样的问题，它也要强行得到答复，它要求责任心与守卫。它启动了卫士与人，把这奇怪的一对吸引过去，并让他俩停在它前面。它决定在它前面为死而活。再稍做一点置换，法的卫士就很像上帝的保护者了。我相信我们所说的这种"和解"的必要，但在这种接近度——或许叫换喻（法，上帝的别称；上帝，法的别称。两种情形都是"超验的"，如海德格尔称上帝那样）——的背后，大概还有隐藏着的、守卫着的差异的深渊。

这个（决不发生的事）故事并没有告诉我们，在其非表现中表现的是什么样的法：自然的、道德的、司法的，还是政治的？说到词性，德语 das Gesets（法）是中性的，既非阴性也非阳性，在法语中，阴性确是一种语义学病源体，正如我们不能忽视语言是法的主要媒介一样，这个问题我们也是不能忘记的。在莫里斯·布朗肖的《当代的疯狂》中，我们可以谈论法的幻相，但它是个阴性的"廓影"，既非男人也非女人，而是一个阴性的轮廓，充当被禁的或不可能的叙述的那个假叙述者的伙伴（这就是那个非故事的全部故事）。叙述者"我"恐吓了法，法好像是害怕了，并退却了。再做一个与《在法的前面》没有关系的类推：那位叙述者在法的代表人（警察、法官、医生）面前详述了他的外貌，那些人要求从他口中得到他无法给予的说明，虽然这正是他为了叙述不可能的东西而提倡的东西。

在这里，我们既不知道法是谁，也不知道法是什么。也许这正是文学的发生之地。一篇哲学的、科学的或历史的文本，一篇有关知识或信息的文本，不会听任一个名称处于不知的状态，或者说，若出现这种情况也只是出于偶然，而不是实质性的。在这里，人们不了解法，与它没有认知的关系。它既非主体又非客体，人们无法在它前面取得立场，在它前面什么也不适用。它不是女人或女性的影子——即使人（男人）想进入它或伸入它（这恰好

是它的陷阱)。然而法也不是男人;它是中性的,超越性别与语法上的性,就这样冷淡漠然,没兴趣回答是与否。它听任人自己自由地决定,让他去等,弃他于不顾。它是中性的,既非阴性又非阳性,它冷淡漠然,因为我们不知道它是(可尊重的)人还是物,是谁还是什么。法是在这种非知的空间被生产出来的(它不显现,因此也不生产自己)。门卫监视着这个隐形的剧院,而那人想弯身向里面看。那么,法是不是比他低呢?还是他在《当代的疯狂》的作者所说的法的"膝下"尊敬地弯身鞠躬呢?除非是法确实是躺着,或者如我们所说的,正义与其代表者"坐着"。如此说来,法是不会站起来,这或许又一次说明人为什么很难置身它的面前。实际上,这篇故事整个配景法大概就是一场站与坐的戏。最初,在故事的开始,门卫与那人是直立的,站着,且面对面。在文本的结尾,在故事与历史无止境的却被中断了的结尾,在人的末日、在那个人生命的终点,门卫比他的对话者高出了很多,这次轮到他不得不从高高在上的高度弯下身来;这个法的故事表明了赫然耸立的支配地位与高度差别,它逐渐变得对人很不利,并且还好像计量故事的时间。在中间,在文本中段,也是那人在决定去等之后,他生命的中期,门卫给了他一个脚凳,让他坐下。那人待在那儿,坐着"过了一天又一天,一年又一年",整整过了一生。我们说,最后他又返回到童年去了。高度的差异可能还暗示世代之间的关系。面对一个不断长高、站在那儿俯视的门卫,从孩童到老死,又像一个小孩子了(从四肢爬到两肢站立,最后到三条腿——算上凳子)。

法是沉默无言的,关于它的事什么都不对我们讲。什么都没有,只有它的名称,普通的名称,仅此而已。在德语中它是大写的,像个专有名称一样。我们不知道它是什么、它是谁、它在哪里。它是物,还是人、话语、声音、文件?它抑或径直是不断推迟对自身的接近、从而禁止自己、以免变成某物或某人的乌有?

那个年老的孩子最后几乎要瞎了,却几乎还不知道:"他不知

道是世界真的变黑暗了，还是仅仅他的眼睛在欺骗他。但在黑暗中，他却感觉到有一道从法的大门不停射来的光。”这是这篇作品最虔诚的时刻。

这里与犹太教的法很相似。黑格尔讲述了一个有关庞贝的故事，以他自己的方式对其做了解释。那位三巨头之一的庞贝好奇地想知道庇护至圣所的神堂里、一道道门的后面究竟是什么，于是他到了圣殿的最里面、到了礼拜的中心。黑格尔说，他在那里寻找“一种实在，一种供他沉思默想的实质，一种博得他的尊敬的有意义的东西；而当他想到他就要进入秘密之地的时候，在最后的景观面前，他感到被蒙蔽了，失望了，受骗了。他发现他寻找的是“一个空荡荡的空间，并由此得出结论：真正的秘密其本身是与他们犹太人全然无关的；它是看不见摸不着的”。

一个卫士接着一个卫士。这种异义扩延的地志学在高与低、远与近、现在与将来的极性之内不断延期，一个卫士接着一个卫士。没有自己的位置的同一种地志学、同一种非地志学、同一种疯狂不断地推迟法，犹如自我禁止的乌有，犹如取消对立面的中性。非地志学取消发生的事，取消事件本身。这种取消产生法，在前面是在前面，在前面又是在后面。所以才说既有故事的位置，又没有故事的位置。是这种异义扩延的非地志学推进着《在法的前面》故事的重复，它授予它取走的东西——故事的标题。这既适用于卡夫卡署名的题目为《在法的前面》的文本，又适用于似乎详述同一个故事的《审判》中的那个段落，《审判》全部浓缩在《在法的前面》的场面之中。

超越这篇读解的范围，在康德《实用理性批判》与弗洛伊德《图腾与禁忌》的晦涩外壳之内重构这个没有故事的故事，那会是很诱人的。然而，不论我们沿着这个方向走多远，都决不可能借助创始于哲学或精神分析学的语义学内容（或求助于其他知识），来说明这个被称作“文学性”叙述的寓言。我们已经弄清楚为什么一定如此：这个使我们丧失了一切事件的终极的故事、这个抽

象的故事，或者说没有故事的故事，其虚构的性质与哲学、科学或精神分析学的关系完全等同它与文学的关系。

我讲完了。门卫最后是这样说的："我现在要把它（门）关上了。"我关上门，我讲完了。

按照某种医学代码，ante portas 这一短语指的是过早射精的部位，对此弗洛伊德声称已经作出了临床描述，提出了总症状与病因。在题目为 Vor dsm Gesetz（在法的前面）的文本中或文本前（Vor 是前置词，在固定于"在法的前面"的标题中，它被写在第一位置），发生或不发生的事，其位置与非位置——这不正好是法的处女膜、法的入口吗？那个老小孩、那个小老人死前的推迟可以解释为由于过早射精或不射精造成的非穿透。结果是，判断或结论是一回事。神堂永远是空的，而传播是不可避免的。与法的关系永远是被阻断的，它是一种无关系，人们不应过于鲁莽地企图按弗洛伊德所破译出的交媾障碍、阳萎与性无能等性的或生殖器的模式去把握它。对于我们在法的这个缺乏故事的故事的语境中平静地称作两性关系的东西提出质疑，难道不正是地方吗？可以完全相信，在这种探求之中所谓正常快乐是不可避免的。

N'y a-t-il pas lieu，我讲的这句法语是很难翻译的。它表示："必须"加以质问。在这里，规定法的那个法语习语同时也宣告法：il y a lieu de 表示 il faut，即"……是规定的、适切的、必要的"，它是由法指令的。

实际上，这不正是门卫所说的话吗？那句话不就是"这儿有你的位置……"吗？有你的位置？为什么，我们不知道，但有一个位置。你必须。Il y a lieu，门卫不是 ante portas（在门前——门为复数），而是 ante portam（在门前——门为单数）。他什么也不禁止，他守卫的不是那些门，而是那个门。他坚持那一个门的惟一性。法既不是五花八门的，也不像某些人认为的，是一种普遍性的通则。它始终是一种习语，这是康德思想的精要。它的门只关系到你——惟一的、特别为你注定、确定的一个门。当那人

到了末日、临死之前的时候，门卫对他指出，他不会抵达他的目的地，或者说，它不会抵达他。人没有抵达终点，而到了自己的终点。入口注定是为他而设的，且就等他一个人；他到了那儿，但无法到达进入；他无法到达进入这一步。事件的说明就是这样进行的，它到达了不到达，它设法不发生。门卫看出那人接近了末日，为了传到他那不中用的耳朵而大声喊道："别人谁也未曾允许到过这儿，既然这道门是专为你设的，现在我要把它关上了。"

这就是最后的话，这就是故事的结局或结尾。

文本大概就是门、入口，是门卫刚刚关闭的东西。我将从这一判断出发，用门卫的这一结论进行推断。他关闭那个客体的时候，他也关闭了文本。然而这等于什么也没有关闭。除了说出或描述出它自己是文本之外，《在法的前面》这篇故事什么也没有讲，什么也没有描述。它只做了这一点，或者说也做了这一点。如果说人们由此而明白了接近其本义的、有可能前后不一的内容的不可能性——对此它戒备地加以隐瞒——那么，这种理解并非属于那种具有自我指认的清晰度的确实的映像——这一点我必须予以强调——而是指文本的不可读性方面。文本守护自己、保卫自己——像法一样，只证明自己，就是说，证明自己与自己的非同一性。它既不到达，也不让任何人到达。这就是法，它制定法，并将读者留在法的前面。

确切地说，我们处在这篇文本的前面，这篇文本，除了无休无止的异义扩延（直至死亡），它不讲述任何确定的东西，不显示故事自身以外任何可辨认的内容，但是它仍然保持严格的无形状态。说它是无形的，我认为是指无法进行接触、坚不可摧，根本不可理解、高深莫测——而且还有，我们没有权力接触它。我们说，这是一部"原始"文本；那么，改变它、损毁它或修改它的形式都是不允许的或违法的。尽管它的指向或目的本身没有同一性、尽管它本质上是不可读的，但它的"形式"却显示或表现出一种应受绝对尊重的个性。假如有人要变换一个单词或改变一个

句子，始终会有法官宣判他侵犯、破坏或歪曲了文本。一个蹩脚的译本总是会被传唤到原文的跟前，原文被认为是依据之本，它被作者或其法定代理人认可，并由标题加以确定，标题按法定身份是它的固有名称、框架文本的自始至终。任何人损害文本固有的同一性，都必须出现在法的前面。这情形对面临文本的任何读者、批评家、出版商、译者、继承人或教授都可能发生。这时所有这些人都成了门卫与乡下人，站在边界的两侧。

我曾说过，标题与开头的话，确切说是"在法的前面"，还有一个"在法的前面"。最后的话则是"现在我要把它关上了"。代表门卫的这个"我"，同时也是代表文本或法的，它宣告一份遗留资料的自我同一性，宣告一份宣告自身非同一性的遗产的自我同一性。同一性与非同一性都不是生而具有的，而是一种法律述行语的作用。它（无疑是我们称做作品的东西，是"作家"的行为与署名）摆在我们面前，把一个规定法的文本前置或提到前面——它首先是与自身相关的。就在它的行动中，文本制定并宣告保护它自己、使它捉摸不到的法。它既有所为，又有所言，为其所言从而言其所为。这种可能性隐含于任何文本之中，即便它不像本例这样采取明显的自我认指的形式。卡夫卡的故事既是比喻的又是 同义反复的，它跨过其叙述的天真认指的框架，引导我们越过一道由它表现的门，越过一条朝向乌有、面对乌有的内部限界，越过不可能经验的客体。

在法的前面，标题说。

在法的前面，标题讲。

文本有它的标题，并施影响于它的标题。假如它有真正的客体，那么，这个客体不就是标题作用所产生的结果吗？它不就是用省略的方法显示和隐匿特定标题的强大作用吗？

门进一步使标题与自身分离，它插在作为标题或固有名称的"在法的前面"这一短语与作为开篇语的同一短语中间，从而分裂起源。我们已经知道，开篇语是属于文本的，它既不具备与标题

相同的价值，又不具备与之相同的所指，但作为开篇语，它与文本整体的关系是独特的。它标明保证文本主体同一性的边界。在两个“在法的前面”之间，在这一短语本身的重复之中，通过了一条线，分开了两条边界。它通过分裂它的线而分裂边界。然而这一同音异义的短语依然是麻木不仁的，仿佛什么也没有发生，仿佛什么也不曾要通过。

我要结束这个话题。在此，我中断这一种分析——它可以进行很长很长——而回到我最初的问题上来。

是什么东西会容许我们判断这篇文本属于“文学”，文学又究竟是什么呢？答案恐怕不会出现，这个问题不是又一次表现出乡下人的质朴单纯吗？这情况本身大概还不足以使这一问题没有资格存在，因为（那）人的理智沉着冷静地要求自己的权力，它在任何时代都是孜孜不倦的。

假如我们从这篇文本中减去可以归属于另外一个登记簿的所有成分（日常信息、历史、知识、哲学、虚构，等等——任何未必隶属文学的内容），那么，我们会隐约感觉到，在这篇文本中起作用的东西与构建作用及边界的悖论逻辑保持着实质性的联系。它在“正常”的参照系统中引进一种混乱，同时又揭示出一种基本的所指结构。这是对参照性的一种费解的揭示，它不参考，不引证，正所谓事件的事件性本身便是一个事件。

尽管如此，它仍然制作出一件作品。这大概是趋向文学的一种态势，也许是一种不充分的态势，但却是必要的：没有作品、没有绝对独特的性能，就没有文学。这一必要的不可替代性又让人想起那个乡下人在个别与一般交叉、范畴性与习惯性咬合（这是文学作品始终必备的条件）之时所提的问题。那个乡下人难以理解，一个本应是普遍性的入口竟是独特的或惟一的，而事实正是如此。他在文学问题上遇到了麻烦。

我们怎样才能核查刚刚提到的减除呢？《审判》本身提供了一

例反证。我们发现这部作品中同样的内容进行了不同的构建，有不同的界限体系，最重要的是没有专有的标题——除了全书几百页的那个标题外。从文学的角度看，同样的内容引出了另一部完全不同的作品，使一部作品不同于另一作品的不是内容，也不是形式（表意措辞、语言或修辞现象），而是构建与参照性（referentiality）的动向。

这两个作品沿着它们奇怪的分支线变成一种相互的换喻说明，各自变成绝对独立于另一个的一方，各自的期限都大于总体；互为对方的标题。这还不够，假如构建、标题与所指结构是这种文学作品产生的必要条件，那么，这些可能的条件仍然太笼统，而且它们也适用于我们很难认为有文学价值的另外一些文本。这些可能性赋予文本制定法的权力——从制定自身的法开始，然而其先决条件是，这个文本能够出现在另一个权力更大的、受更强大的卫士保护的文本的法的前面。的确，就文本而言（例如所谓的“文学”文本，尤其是卡夫卡的这个故事），我们读者在它面前就像在法的面前一样。这个受到它的卫士（作者、出版者、批评家、学会会员、档案员、图书馆管理员、律师等）保护的文本，除非有一个更强大的法律体系（“更有力量的卫士”）的保证，尤其是使所有这些东西合法化的一套法律与社会习俗的保证，否则它是不能够制定法的。

如果说卡夫卡的文本表明了有关文学的所有这些情况，那么，它向我们提供的有力的省略并不完全属于文学。它向我们讲述文学的法——舍其便没有文学的种别性的法——所由的位置，这一所在不可能简单地处于文学的内部。

将法的确定的历史真实性与文学确定的历史真实性联系起来加以思考，无疑是必要的。如果说我讲的是文学而不是诗歌或美文学，这是为了强调这样一个前提，即这种比较现代的文学种别性与法律历史中的一个阶段保持着一种密切的、实质性的联系。在不同的文化中，或者在欧洲确实存在的法的不同历史阶段、在对

著作拥有权明确的或含蓄的立法的不同历史阶段，譬如在中世纪或更早的时期，这一文本的同一性，它对标题、署名、对它的或其他文本的界限的作用——整个这种构建系统就会起不同的作用，并且接受不同传统的担保。并不是说在中世纪它就不受制度的保护或监督，而是说，那种保护在规定作品的同一性方面用十分不同的方法，那时的作品更易于被抄写者或其他"卫士们"主动加以改造、更易于被继承人或其他"作者"（不论是否匿名、是否化名、是否能看出是个人还是团体）移花接木。然而，不论保护作品的司法的因此也是政治的机构的结构如何，作品都始终是在法的前面。只有在法的条件限制下，作品才具备存在与实体，而且，只有在法管制作品产权、主体身份、署名的价值以及创作、制作、复制的区别等问题的法的一定阶段中，它才变成"文学"。粗略地讲，这种法从17世纪末到19世纪初才在欧洲逐步建立起来。不过，支持这种法的文学概念依然是模糊不清的。这里所指的明确法规也适合于其他艺术，并对自身概念的先决条件不予解释。要紧的是，这些含糊不清的先决条件也是那一大群"门卫们"——批评家、学会会员、文艺理论家、作家、哲学家——的命运。他们都必须诉诸于法并出现在法的前面，去监视法同时又受法的监视。他们全都就独特性与普遍性的问题天真地质问法，而所有人得到的答案都是涉及异义扩延的：（没）有法就（没）有文学。

在这种意义上，卡夫卡的文本也许是向我们讲述任何文本都处于法的前面。它是运用省略法讲述的，既推进之，又撤回之。它不仅仅属于一个特定阶段的文学，因为它本身就处于法的前面（它表现出了这一点），处于某一种法的前面。这个文本还间接地指向文学，把自己说成是一种文学作用——因此超越它讲述的文学之上。

然而，所有的文学都超越文学，这难道不是必然的吗？仅仅保持本来面目的文学会是什么样子呢？假如它是自身，它即不再是自身。这也是"在法的前面"中省略法的一部分。无疑，我们

不能把“文学性”说成是文学的一种附属品，就像说一种现象或客体——甚至一部作品——包含在一个界限分明、权利不可分割的领域、范围或区域之内那样。作品、著作并不属于领域，它是领域的改造者。

也许，在不单纯属于语言学的历史条件下文学终于占据了一个对颠覆的合法性永远开放的位置。若不是它本身完全是颠覆性的——它的确时常格格不入——它早就占领这个位置了。这种颠覆的合法性要求自我同一性永无保障，同时也不向人保证。它还假定一种权力，用以执行地制定法的条文，而这种法是文学可能充任的法，而不仅仅是文学服从的法。就这样，文学本身就制定法，它在制定法的地方脱颖而出。所以说，在某些确定的条件下，它可以行使语言述行的立法权力，从而规避现行的法律，不过它仍然从这些法律得到保护并取得自身发生的条件。这是因为某些语言结构所指的模棱两可所致。在这些条件之下，文学能够愚弄法，一方面重复它，一方面又改变它的方向或者规避它。这些条件也是任何述行成分的约定俗成的条件，它们无疑不是纯语言学的，尽管任何惯例都有可能回过头来使一个语言学性质的定义或定约产生。这里，我们接触到了整个或然性的最棘手的问题之一：既然我们必须重新找到脱离语言的语言、超越语言的语言，重新找到多种力量的相互作用，这些力量虽然不声不响，但已受到写作的困扰，述行者的条件便是由此而确立的，就像比赛的规则与颠覆的范围那样。

在愚弄法的一瞬之间，文学超越了文学。它在划分法与非法的那条线的两侧，它分裂“处于一法一前面”，它像那个乡下人那样，同时“在法的前面”又“在法之前”。在“处于一法一前面”之前又在门卫之前。然而，在如此未必可能的场所，它能发生得了吗？如此给文学定名能算得上恰当吗？

这很难算得上一场明确的读解。我斗胆作了评注，增加了多种解释，提出并转换了许多问题，中途又放弃释解，把那些谜原

封不动搁置起来；我提出了起诉，宣判了无罪，辩护了、称赞了、传唤了。这样一种读解场面似乎集中在一个孤立的故事周围。然而，除了所有这种一个接一个的转喻的咬合——这种咬合可能早已与《我们法律中的问题》或保罗致罗马人使徒书发生了——这种解经式的戏剧性表演大概主要地也就是《审判》的一个片断或瞬间，一个断片。因此《审判》对我刚才讲到的一切可能早已"设置深渊"(mise-en-abyme)，除非《在法的前面》通过更加有力的省略干了同样的事。这种省略本身会把《审判》——连同我们一道——吞没。年代学在这里是没什么意义的，即使我们知道，卡夫卡生前想要发表出来的仅仅是《在法的前面》，就用这个标题。这种"出深渊"(contre-abyme)结构的可能性向这一秩序提出了挑战。

在《审判》之中(第9章)，构成《在法的前面》的整个文本——当然标题除外——是由一位神父讲述的，加了引号。这位神父不单单是位叙述者，他还是个引证或讲述故事的人。他引用了一篇不属于《圣经》戒律文本的作品，但他说是"'为戒律作序的作品'""'你误解法院了，'神父(对卡夫卡)说，'在为戒律作序的作品中，对这种误解是这样描述的：在法的前面站着……'"等等。整个这一章写的是犹太圣法经传释经的奇妙场面，内容是"在法的前面"，在神父与卡夫卡之间展开。要研究它的特性、它的里里外外，大概要花几个小时的时间。这一场面的基本规则是，那篇文本(引号内的故事《在法的前面》)看似是神父与卡夫卡之间释经对话的对象，但说到底，同时也是它所引发的注经争论的程序；神父与卡夫卡轮流充当门卫与乡下人，在法的前面交换位置，互相摹仿，互相走向对方。一个细节都不少，如果大家愿意，我们可以再上一堂耐心的读解课加以证明。我不想把大家留到天黑或末日，虽然大家坐在这儿，不是坐在门口，而是在城堡之内。我只想引用该章的几个地方做结束语，这有点像有人丢在小路上的那些白色鹅卵石，或者像我几个目前在布拉格看到的洛伊拉比

墓上的那些鹅卵石，那刚好在一次未经审判的拘留与审查之前。审查期间法的代表们问我的问题之一是，我准备拜访的那位哲学家是否是“卡夫卡专家”（我说过我来布拉格还为了追寻卡夫卡的足迹）；官方为我指定的律师前来告诉我说：“你一定会觉得你将经历一个卡夫卡写的故事。”离开我的时候又说：“别太伤感，权当经历一种文学体验好了。”而当我说，在海关官员见到据说是在我提箱里发现的毒品之前，我决没见过那些东西时，起诉人回答说：“毒品贩子全都这样说。”

好了，下面就是那些白色的小卵石了。这是个不审而判的偏见问题。

> “可是我没有罪，”卡夫卡说，“这是个误会。如果事情是这样，还有谁能说是有罪呢？我们在此全都只是人，彼此彼此。”“这话不错，”神父说，“可所有犯罪的人都这样讲。”“你也对我抱有偏见吗？”卡夫卡问。“我对你没有偏见，”神父说。“我感谢你，”卡夫卡说，“不过诉讼过程中所有有关的人都对我有偏见。他们甚至对局外人施加影响，我的处境变得越来越困难。”“你对案子的真相发生了误解，”神父说。“裁决不是一下子作出的，诉讼程序只是逐渐地融汇成裁决。”

神父对卡夫卡讲完那个没有题目的故事——那个从为戒律作序的作品中摘引的“在法的前面”的故事——之后，卡夫卡断定“门卫欺骗了那人”。对此，神父——在一定程度上身份与门卫一致——为后者提出辩护，作了一篇犹太圣法经传式的长篇说教，其开头说：“你对书写的话不够尊重，你在改变这个故事……”在说教当中，注定是要辨读出“在法的前面”其本身的不可读性，他警告说：“评论家对此指出：‘对任何事情的正确见解与对它的误解并非全然相互排斥。’”

第二阶段：他说服了卡夫卡，后者这时的身份与门卫一致，并

为其辩护。神父立刻颠倒了解释，并改变了身份：

> “你研究这个故事比我时间长，比我更精确，”卡夫卡说。二人都沉默了一会儿，然后卡夫卡说：“这么说你认为那人没有受骗？”“你不要误解我的意思，”神父说。“我只不过向你表明，关于这个问题有各种各样的见解，你一定不要过分地注意它们。经文是不可改变的，而注解则多半只是表达了注解者的困惑。这个例子当中甚至有一种解释，认为应欺骗的人实际上是门卫。”“那是一种牵强附会的解释，”卡夫卡说。“根据是什么呢？”

于是我们又面临神父对犹太圣法经传的第二个释经高潮。他好像身兼两职，既是男修道院长又是犹太教教士，类似圣保罗的人物，那个致罗马人使徒书的保罗。其人按照法演说，讲述法，又反对法，说“它的文字已经老化”；他还说“离开了法，罪则是僵死的”：“我曾经脱离法而活着，而当戒律出现时，罪又复生，我也死去……”

“‘(这种解释）的根据是，’神父回答说，‘门卫头脑简单。理由是他不知道法的内情，他只知道通向法的路，他在路上来回巡逻。他对内部的想法被认为是幼稚的，应该说他本人也害怕另外的卫士，他把他们当恶鬼展示在那人面前。确实他比那人更怕他们……”

我留给大家自己去读那个不可思议的场面下余的部分，其中那位神父兼教士层层深入地解析那个故事——或者叫抓跳蚤，对故事的解释甚至深入到那个小生灵身上。

一切都是不包含地包含着“在深渊”，“在法的前面”，比如那个拟似犹太神堂的灵光（“他手中的灯早已息灭了。一位圣徒的银像借助自身的银光瞬间闪现在他面前，且又立即消失在黑暗之中（大概是圣徒保罗吧)。为了防止自己完全依赖于神父，卡夫卡

说：‘我们现在接近大门口了吧？’‘不，’神父回答说，‘我们离那儿还远着呢。你已经想走了吗？’”要么，还是如《在法的前面》的“出深渊”那样，是卡夫卡要求修道院长等待，而且这同样的要求甚至还要求那位神父解说员自己问一个问题。是卡夫卡让他问（“‘请等一等。’‘我等着呢，’神父说。‘你对我还有什么要求吗？’卡夫卡问。‘没有了，’神父说。”）我们不要忘记，那位修道院长跟故事中的门卫一样，是法的一位代表人，也是个门卫，既然他是监狱里的教士。而他提醒卡夫卡注意的不是他是谁——是门卫还是监狱的教士——而是卡夫卡必须自己先弄明白，并说出他——教士——是谁。这一章的最后是这样写的：

> “你首先必须明白，我对自己的身份无能为力，”教士说。“你是监狱里的教士，”卡夫卡说，一面摸索着又靠近教士一些；他已经看出来，他立即回到法官席去没多大必要，他完全可以再呆些时间。“这表示我是属于法庭一边，”教士说。“所以，我何必对你提什么要求呢？法庭对你没有要求。你来就接待你，你走就放你走。”

（赵兴国　译）

# 类型的法则*

#谈及**类型**** 问题（无论是文学类型，还是性别、种属，或更普遍意义上讲的分类学），就会牵涉到法则问题。这是因为，类型意味着一种规范化和标准化的分类，其分类过程必须在某种可操作的、互不交叉、互不矛盾的原则下进行。但是，类型总是要用一种明晰的或模糊的符号来标定自己的身份，所以它总是会潜在地超越这些符号所划定的类型界线，用言语行为理论的术语讲，它与语汇类群场*** 的关系只是一种**提述**和**使用**的关系。德里达认为，这种**提述**和**使用**的可能性并非是偶然的和可选择性的，而是类型本身的内在特征。此类提述的任何本质特征（或提述的可能性）都不可能表明它就属于它所提述的类型。德里达把这一提述过程称之为再标定，而这种再标定既在原标定的类型之外又同时在其中，所以这种再标定过程就是关于“类型法则的法则”。

促使德里达探讨上述问题的是莫里斯·布朗肖的一部短篇小说《白日的疯狂》。就在这部短篇小说里，作者展示了叙述者“我”和法律之间的冲突，或也可以说是两种冲突，因为法律在此

---

* 英语中的“law”一词多义：如“法律”、“规律”、“规则”、“规范”等。在德里达的这篇演讲语境下，该词与原法文类似，上述意义均有。笔者在译成汉语时按照汉语表达作了不同的处理，但实为一词。符号“ * ”系列为笔者注。

** “genre”一词原意指事物之间的差异特征，即含有“类型”、“风格”、“流派”、“特征”、“种属”、“体裁”、“文类”等意义。德里达的演讲故意游戏这一词义的多义性。该词在英语译文中采用斜体，本译文采用**黑体**，以示强调；以下黑体皆如此处理。

*** 语义学术语，指语言的词汇是按不同的语义场组成的许多词汇群。

表现为一种双重伪装：法律的代言人（在此为医学专家）所执行的法律；以及一位神秘的、显然是一位女性所代表的法律。德里达非常关注布朗肖作品这一模糊特征。在其《海域》（德里达的布朗肖研究论文集）一书的导论里，德里达讲到他与布朗肖作品的关系可称作是“文学关系”，以区别于与那些批评家或哲学家的批评或哲学关系：

> 这些作品令人难以理解，它们好像似笼罩在一团浓雾中，只有几束令人迷恋的微光映入我的眼帘。有时，虽然也发出耀眼的亮光，但却常常是断断续续的，时有时无，就像来自海岸上那看不见的灯塔，我并不是说这些光线发自于其作品的内涵本身；事实上正好相反，因为它们是以给这种难以理解的东西命名的言语过程来定义它的，所以在其话语伪装过程中，在把本身难以理解的东西又拉开一定距离时，我感到了有新意。人们在谈及这些作品时总是有某种现在看来是难以避免的动力，那种最慎微然而又最具有刺激性的动力，那种说不清道不明的纠缠力和说服力，那种试图说出本来并不存在的真理，可无论如何，它总是超越人们的理解力。这些作品并不是在操练这种理解力。它们是在考察它，描述它；它们使它滋生某种观念，而不是在使用它或游戏它。（第 11 页）

《白日的疯狂》涉及诸多令人感兴趣的主题，它们是：法律/法则（在这方面，本文接续上篇选文《在法律面前》）、性别、肯定、疯狂、叙述、以及上述引文所说的理解力。德里达之所以特别对此短篇感兴趣，那是因为它不仅仅是某一内容的一种表征，正因为如此，它就可以进行哲学阐释。布朗肖的作品本身（及其各种版本或译本）给我们展示了叙述的各种语义替换和语义重叠过程；我们注意到，这些替换和叠合并没有获得某种令人满意的有

机形式，而是从某一方面向有机整体论所设想的内容与形式的本质性区别提出了挑战。特别的是，阅读《白日的疯狂》的体验（也就是德里达的阅读反应）只表现为对某种类型标记的使用或提述，而且叙述难以服从该类型所限定的线性轨迹和范畴。这一点（它超越任何推论和解释）证明了下列结论：类型的法则不可能保持其绝对的纯净度；对这种文学类型进行定义是永远注定要失败的。

#《类型的法则》(La loi du genre) 原为德里达 1979 年 7 月在法国斯特拉斯堡举行的"'文类'国际研讨会"上的发言稿。本文首次发表于《雕象》(第 7 号，1980 年)上，发表时配有阿维特·朗奈尔 (Avital Ronell) 的英语译文（该会提交的其他论文也同时发表在本期上)。1986 年出版文集《海域》(巴黎：加利利出版社，第 249—287 页）时重新修订并收录了德里达的其他三篇论文，而这三篇论文均为评论布朗肖的小说："Pas"（《舞步》)、"Survivre"（《挣扎在/边缘上》)、以及"Titre àpréciser"（《[未明的] 头衔》)。下面是朗奈尔的译文，编者依照该文 1986 年修订稿在某些地方作了润色。

不同的类型要加以区分。[1]

我决不会把不同类型混为一谈。

我重申：不同的类型要加以区分。我决不会把它们混为一谈。

现在假设：我让这两句话自己回荡在空气中。设想：我已经

① 原文为"pasmêler les genres"，从字面上讲意为"不要把不同类型混为一谈"。这个法语短语的意义既可能是一纯粹的不定式又可能是一个命令句，而德里达正是依靠这种语义的不确定性展开下列讨论。这个短语的英语对等译文是"No mixing of genres"（禁止把不同类型混为一谈)。该注为原法译英时注，以下按此顺序者皆为原英语译文注。

彻底地说完这两句话，它们随机性的客观存在已经和我没有什么关系；现在假设我不在场，让你去听，无论这两句话有什么不稳定性和不确定性，我让大家根据这两句话来判断它们各种各样的言语效果。

我只是说了而且又重复了：不同的类型要加以区分。我决不会把它们混为一谈。

我一旦以某种不确定的形式说出了这两句话（也可以把它们称作言语行为），再假设我让大家理解"我的"这两句话所发生的语境是开放的，也就是说，我一旦发出这种言语行为，大家会发现它们有许许多多的阐释可能性，而大家却很难选择它们的确切意义。下面我可以证明，对这两句话的阐释是无限的。它们形成了一个开放的、从本质讲也是难以预料的话语阐释序列。但是，你至少会对两种听觉类型、或者说两种阐释模式感兴趣；当然你也可给这两句话更多的阐释可能性，或说它们是两种截然不同的话语类型。那么究竟是那一些阐释可能性呢？

首先，它可能是一句不连贯的话语片段，其意义类型会是多方面的：描述句、叙述句和中性句。而在这种情况下，我并没有定义"决不把不同类型混为一谈"的这个言语行为。我是站在绝对的中间立场上，没有对此言语行为附加任何评论、没作任何修饰、当然也没有把任何人牵涉进去。我没有宣称要制定一套规则或使它成为一种法则行为，我本来只是以某种话语片断形式唤起一种话语意义，叙述一种话语行为或一个事件，而大家能期待的是：这一言语行为就是当提叙"决不把不同类型混为一谈"时有时才发生的话语行为。依照同样的语境，根据同类型、同模式、同体裁或同顺序（即当我说"我决不会把不同类型混为一谈"的这一顺序）这一假设，你会认为它是一个潜在的描述句（即假设它不是祈使句）。也就是说，它是一种描述性的话语，它预先说出将会所指何种意义、或事先预料到它属于何种叙述模式或类型：比如说，它将会这样发生。我决不会把不同类型混为一谈。那么大

家就会这样判断：将来时态所描述的事件肯定会发生；但对于我来说，这一话语行为却并不含有任何承诺。我并没有向大家许诺什么，也没有为我自己签发一道命令，更不隐含我自己决心要服从某种权威的法则。所以，这个将来时态就不表示这一行为句含有任何许诺或命令类型的时间概念。

其次，对于“不同的类型要加以区分”这句话，我们也可进行另外一种假设、另外一种理解、进行另外一种阐释。它给你的感觉可能是一道严格的命令。这句话听起来确具有某种暗含意义，这种比较极权专制的口气给人一种“可做”或“禁止做”的法律约束感，而很明显，正是在这一点上，它才组成类型这一概念或含有类型的价值。* 类型一词一旦说出，一旦被接受者听到，一旦有人试图理解它，某种界限就划定了。当界限确定时，它的范式和限定性的规则就接踵而来：“类型”会规定“属于”还是“不属于”，而类型这一词、这一辞格、这一声音，或干脆说类型这一法则均含有这一“属于”和“不属于”这样划定范围性的意义。这一点适应于对一般类型进行的各种类型划分，无论是从普遍或总体意义上确定我们常说的“本质”或属性（phusis）问题（如生物学上物种，人类，以及所有其他总体类型划分），还是一般意义上的类型学问题，它都被认为是非自然的，需要依靠法则或秩序才可以进行。但是，法则和秩序都有其限定的量值，而其量值与其手段（techné）、主题（thesis）、条律（nomos）①（如某一艺术、诗歌或文学体裁）相联系着，所以这些法则和秩序与属性（phusis）就是相违背的。整个类型问题的困惑也许就源自于某种类型再划分为两种类型时的界限之内：即这两种类型既不能完全分开又不得不分开。于是，它们就形成一种畸形的对偶关系：一方不归属

---

* 类型的价值就是指类型的规则性。

① 法语中的“Genre”一词总体上含有下列意义：“种属”、“种类”、“类型”（le genre humain 意为“人类”）；艺术类型或文学体裁；性别，特别是指语法上讲的性。

另一方，然而一方又同样地为另一方提供一段引证，从而使之出现在那一方的叙述中。例如，同时但又以隐含的形式地说出"我"和"我们"，我即某一类型，我们即是可再划分的类型，大家就不可能想到"我"属于类型"我们"的这个类型。这是因为，谁会让我们都相信我们（比如我们俩）会形成某个类型或属于某个类型呢？因此，类型一旦确定，就必须服从某种规则，就必须不能超越某一分界线，就必须避免混杂交叉，避免破例反常，避免破规畸变。依次类推，无论这种类型的法则被解释为一种限定还是解释为某一属性的归宿，不管它归因于其属性的张力或范围有多大，它在任何情况下都是这样。如果类型是客观的，如果它依照其目的注定是这样的，那么，"不同的类型就要加以区分"；大家就不应该把不同类型混为一谈，大家多亏没有在把类型混为一谈中坠入泥潭。或者更明确一点说，类型不应该相互重叠混杂。如果果真出于偶然或通过故意违犯，或出于失误或偏差，不同类型就确实会发生相互重叠混杂，这就会证明不同类型本质的基本纯净，因为我们毕竟是在谈"混杂"问题。这一纯净性属于这样一种典型的公理：即一种类型法则的法则。无论此法则是否是"自然法则"，我们都认为是这样。如果这种"类型"的本质可以这样定义的话，这样规范化的立场和评价方式甚至在进入"自在之物"之前就被铭刻下来而且被规范化。因此，大家也许会把使用第一人称的第二句话（即"我不会把不同类型混为一谈"）看作是说话者的服从许诺，或可看作是对源于类型法则的某种禁令温顺的回应。如果它不是一个叙述性描写句，那么你就会听到的是一种许诺、一种警言；你就会理解为下面这种尊敬的承诺：我向你保证我不会把不同类型混为一谈，而且通过宣称保持承诺的言语行为，我将对类型的法则保持忠诚。这是因为，对于类型本身而言，类型的法则预先促使我（也强迫我）不要把不同类型混为一谈。通过公开我对这一法则权威召唤的回应，我就自然地承担了自己许诺的义务。

当然，我们也可假设不是上述语境。如果我实际上是在参与一场赌博、发出一种挑战、或下了一次根本不可能的赢的赌注——简言之，如果我处于一种超越仅仅是进行承诺的语境。我们也可再设想一种根本不可能把不同类型混为一谈的语境。如果存在上述情况，那么在这一法则的核心究竟有什么呢？在一种相互重叠的法则核心、或在一种相互交叉的法则之内究竟还有什么呢？再假设：使这一法则成为可能性的条件就是某种对立面法则的存在（对立面法则是指它的对立面的不可能性原则，即其反面意义、秩序和理性是不成立的），这又会怎么样呢？

上面我指出了两种阐释的可能性。大家切莫认为我这样做一下就完事儿了。从表面上看把上述两种阐释类型截然分开的界线或特征立刻被某种内在性的分裂完全消解了。关于这种内在性的分裂，现在我就让大家来看看这些词语：本质的内在断裂、混杂、腐烂、感染、解体、变态、畸形，或甚至是肿瘤、普遍扩散、总体衰变。所有上述分裂瓦解性“变异”只要重复就会产生，而且这是话语重复的普遍法则，也是它们共有的特征和范畴。为了避免上面所说的重复产生“变异”，也许有人说可依靠直接引叙或间接转叙（即叙述），但应有个条件：这两个词的严格意义并不意味着要服从某种严格的类型规范。从严格意义上讲，在话语重复模式中，直接引叙隐含有许许多多的语境习惯、语境标识和语境规则，同时也隐含为写作一句引语所需使用的各种各样的语码符号（如引号或其他类型的符号）。而对于作为一种话语形式、话语模式或话语类型的叙述（即间接转叙）来说也是同样的，下面我也将对作为一种文学体裁的叙述模式进行探讨[①]。然而从某种严格意义上讲，限定直接引叙和叙述这两个词使用的法则总是直接

---

① 原法译英的译者保留了法语原文的“réclt”一词，其使用贯穿整个论文。这样作的原因是：德里达的论点基于布朗肖作品中这一词的多义性和意义模糊性；更重要的是，在这一作品中，这些意义包括：某种完全虚构的叙述；以及对叙述者所目睹或牵设的真正事件的陈述。亦可参照上篇选文《在法律面前》注 3 及本书的其他地方。

受到一种潜在的对立面法则的威胁，而这一对立法则又是其原法则的组成部分，它使原法则成为可能，限定原法则，从而使自身难以从边缘而过，又难以从边缘离开，也难以从边缘避开（关于我们被这样的话语搁浅在边缘的原因，我下面将讲到）。在此过程中，法则与其对立法则相互引叙，相互支撑成立，相互引证。如果有人确信能够清楚地区别引叙和非引叙、叙述和非叙述、或在这种形式和那种形式内部的重复，那他就无所不能了。

我还是假设上述情况是可能的，所以我就不再花费精力去证明为什么大家不能确定我在开题时所讲的那两个句子在上述语境下是不是某种引叙句型的重复；也不能确定这两句是否是属于行为句的类型。当然我们更不能确定这两句话是不是联系在一起的同一话语，还是在一起的两种话语，还是非此即彼的话语。大家也许注意到了，当话语从一种重复到另一种重复时，它就不知不觉地使自己进入某种关系中，即进入原先那两句话之间的关系中。这里的标点符号只要稍微有些变化，第二个独立从句的内容也就会随之发生变化。从理论上讲，阐释是无穷无尽的，而多种阐释应该对大家有一种吸引力，促使大家选择一种，至少从上面所说的两种阐释中选择一种，但这种非常微妙的变化应该可以使不同的阐释相互依赖、相互存在。因此，我可以接着证明它们可以具有更丰富多样的阐释可能性，但为了不超过我今天发言的时间界限，而且出于对类型法则的尊重以及对在场听众的尊重，我就不再一一列举了。我只是想引用菲力普·拉库-拉巴思的话，暂且假设我刚才阐释方式与文学起源存在着的紧密关系，假设它的本质属性与它不可能进行明确标定的特征存在着密切的关系。

那么，我就暂时定义这样一种假设具有权威性，这样可使我自己的视野缩小一点，让我集中在关于“类型”这一类型的种属问题上，即集中对普遍接受的类型这一类型来展开讨论。我认为，

过去对于类型的普遍认识总是过分轻率而缺乏严谨，因为它并不是本质本身的组成部分，也不是属性（phusis）本身的组成部分，而是属于手段（technē），属于艺术，更严格地说属于诗歌，更特别地讲是属于文学。与此同时，我想借此机会说明一下，在使我自己有这样的限定时，我并没有排除什么，至少在理论上和在那些陪审团成员看来，它们之间的关系不再是排除关系。这一点无论是从某一典型的个体到其种属、从种属到作为种类的类型、或从类型到普遍意义上的物种都是这样；再者，我们下面会看到，这些关系是一种分裂性的整体。实际上，重要的是何为典型性以及何为整体这个迷。换言之，正如迷这个词所表示的，叙述是通过例证的逻辑而进行的。

在运用例证进行检验之前，我想用最简单、最节省、最正式方式提出这种我称之为关于类型法则的法则。准确地说，它是一种交叉重叠原则，一种混杂原则，一种相互寄生性机制。按照数学上集合论的词语讲（当然我至少这样比喻一下），它是这样一种情况：不属于某集合但同时又参与了该集合，也就是说，不是该集合的子集但同时又是该集合的函数。那么，这种标记其归属的话语特征就必然使该集合内部分裂，从而形成（以反折或凹陷形式）一个比整体还大的内口袋；而且这种集合裂口以及子集溢出（子集大于全集）所产生的结果是绝对的、又是无限的。[①]

下面我要讨论的故事立刻显示出这样一种不可能性：即故事本身不可能成为该叙述的主题，它这种不可能的主题或内容既难以理解又难以确定，既没完没了又无穷无尽；因此，故事这一词

① 此处省略了好几段；这几段主要讨论杰拉德·热奈特的一篇论文《类型、'种类'、模式》（《诗学》32，[1997年11月]；第389—421页）；该文重新修订后再次发表于《原文本导论》（巴黎：Seull，1979）。德里达非常感兴趣于热奈特对模式（即作为话语的形式范畴和语言学范畴的模式）与类型（由内容所决定的类型）的差异分析。对于热奈特来说，叙述属于一种模式。

便成为它不是标题的标题，是其类型没有提述的提述。正如我在下面所演示的，这个文本的结构似乎在游戏所有类型理论和历史都公认的范畴和概念，其目的是颠覆类型分类的确定性，分解它们的分类方法，瓦解其经典分类词汇的所谓稳定性。这样一个文本试图依照其话语过程、运用从话语过程到类型的法则来标记这些类型。这是因为，如果法律符码不断地促使我来听听这一案件，它就要求目击者或当事人唤起一个（可能是）典型的文本，因为我相信权利和法律都处于这种文本关系中。

现在让我们来探讨一下溢出（即部分大于整体）的法则问题，即关于超量的法则、关于不属于全集但又归属全集其中的法则问题。就这一点，我在前面已经讲过。此问题似乎对大家来说不可思议，甚至感到有点抽象地难以理解。从这个概念严格意义上来讲，它并不特别针对类型问题、种类问题、模式问题或任何关于形式的问题。因此，我不知道把服从这一法则的话语场或主题放置在何种标题之下进行讨论。也许这就是一般文本性所具有的、从本质上讲是无限的话语场。我可以选择出这个系列的每一个词（类型、种类、模式、形式），而且相信它还有所有其他的词（所有类型的类型、所有种类的类型、所有模式的类型、所有形式的类型；所有种类的种类、所有类型的种类、所有模式的种类、所有形式的种类；所有形式的形式，等等）。所有这些类属问题所具有的共性就是这种共性的不断重复，而这种重复是可以证实的（我们也能辨认得出、也应该辨认得出）。为了确定某一给定的文本以及某一给定的“作品”符合某一确定的类属（类型、种类、模式、形式，等等），我们就应该基于该作品所依存的共性。再者，也就应该有一个符码使得人们能够根据这一共性来确定该种类的归属。例如，有这样一个现实的、但同时又是难以验证的公理：倘若某一类型存在（比如小说，似乎从来也没有人去验证它的类型属性）那么就需要一个信码来提供一种可证实的共性，提供一种与自身等同的特征，使我能够有理由去判断这个文本属于这个类

型还是属于那个类型。同样，在文学艺术领域之外，如果有人想潜心地从事分类学，那么他就应该参考一套可证实的、整理成典的属性规则来确定这个或那个、这东西或这件事属于这一集合或那一集合。这似乎有点儿小题大作。然而，这种显然是作为信码的话语特征总是先验地具有意义。这个集合，我有压倒一切的理由把这个集合称作文本（无论是写作文本还是口语文本），总是在这个特征的内部进行再标定。这种现象并非一定出现在被认为是文学或诗歌这样的语境里。任何答辩词或报社社论可以用符号标记出来（尽管它本身没有明确地表示出来）："就是这样！大家可以这样说，我属于被称为是答辩词的这类文本、或社论这样类型的文章"。可能性总是客观存在的，但即使具有这样一种可能性，它也并不构成基于事实本身基础上的、作为一个"文学"的文本。这是因为，这样的文本总是开放的，因此也就需要无限地进行标记和再定义，也许在一切文本中都存在使它成为文学文本的可能性。但这并不是我现在感兴趣的话题。我所感兴趣的是这种再标记过程，因为一切文本、任何系统的符号踪迹皆可进行再标记，它对于我们常说的艺术、诗歌或文学来说既是完全必要的也是必不可缺少的组成部分。它强调手法（techne），而手法出现总是随之而来。我想提出这样一个格言式的问题让大家考虑一下：如果一件艺术品（无论是那类艺术品）、特别是一件散文式的艺术品，如果它没有带其类型的任何标记、没有其类型的任何提述、也没有以任何方式标定其类型所属，那么大家是否能识别出它的类型呢？对于这一问题，我想明确两点：首先，不同的类型存在是可能的，不同的类型或某一总体类型相互重叠和交叉也是可能的，"类型"这一类型或诗歌及小说这一类型也可能是不同类型中的某一类型。其次，就再标定而言，它可能采取各种各样的形式，也可能从属于截然不同的类型。所以，在某些作品（小说、故事、戏剧）的标题之下就没有必要再对其"类型"进行提述。通常的情况是，再标定归属问题没有必要是作者或读者所考虑的事。再标

定反而会冲击和颠覆作者或读者的归属企图，而且若按照预先限定的语汇判断，又会使这种明确的“提述”显得虚假不真、谬误百出、十分蹩脚、或自相矛盾得令人啼笑皆非。需要补充说明的是，在我们所称的“现代主义”出现之前，这个标识一种或几种类型的类型特征（且不说标定这种归属的所有特征）就通常被当做是探讨的主题，但这种再标定特征既无须是该作品的主题也无须是该作品主题的组成部分。倘若我没有说错的话，这一类型特征在每一美学、诗歌、文学系统中都可以进行标定，那么让我们来看看下面一个悖论，看看下面一种反讽（当然我们切莫把它看成是一种意识或一种态度）:这种替补充性的和区分性的类型特征以及这一归属或包括符号与任何类型和种类都没有什么关系。这种归属的再标定也不属于任何类型。它属于总集合但并不包含其中，这种把属于和不属于连接在一起的“不”（即英语后缀“-less”）只出现在眨眼瞬间的无限时间向度之中。眼皮在瞬间一闭，但却无所遮蔽；闭上的只是眼睛，只是视野，只是白天的亮光。但是，若没有眨眼的瞬间或间隙，就没有什么呈现出来。为了以简洁明晰的方式（即以最简单或最勿庸置疑的形式）进行系统地阐述这个问题，我想让大家考虑一下下列假设：某一文本**不属于**任何类型。每一文本必须**属于**某一个或某几个类型，不存在不属于任何类型的文本，总存在一种或几种类型，但是这种归属永远也不会是属于。这并不是因为它是一种盈余的溢出、或一种自由的、无规则的、没有经过分类的话语生成性，而是因为是归属划分本身的**特征**，是因为符号本身的表达效果和一般分类标记的过程。在标记其属性的过程中，文本不断地涂擦自己的标定符号(se démarque)。如果归属的再标记符号属于总集合但同时又不包含在其中，参与总集合但又不属于总集合，那么**类型标记就不可能是整体的一部分**。让我们拿“小说”这一再标记类型作一个例子。即使它不以明晰的形式用副标题标定出来，即使证明它是虚假的或令人啼笑皆非的，小说这一类型应该以某种方式标记出

来。这一标记并非是小说式的；它并不以整体或部分形式归属于某种类型所显露的整体中，同时它也并不简单地存在于整体的之外。但是，就总体上讲的类型而言、或总体上可证实的种类来说，这个独特的演讲在其作品之内和之外、沿着其分界线划定了一种包括其中又排除其外的交集。它使总集合聚合在一起，但同时在眨眼的一瞬间又使总集合不能关闭，使整体与其本身不能等同起来。这种非封闭性或非终结性特征在其自身内部创造了分类学可能性和不可能性的条件。这种包括和排除都始终保持在自身之内，又不相互排除，也非是相互等同。它们既非合一，也非一分为二。它们形成了一种类型附加条款，一个表述了法律话语的附加条款，一种形成判决和法律文本的标记话语，但同时也表明了终结，表明了使自身排除在它所包括类型的终结（大家也可以说，它没有眨眼就关闭了类型的闸门）。类型的条款或闸门消解任何分类的企图。它敲响了归类学或谱系学的钟声，然而也同时使归类学或谱系学成为可能。它扼杀了它所生成的东西，它雕刻了一个怪物；它是一个没有形状的形体，它几乎始终是看不见的，它既没有见天也没有见日。没有它，也就没有所谓的类型和文学，但一旦存在这样的一眨眼，存在这一类型附加条款或这一类型的闸门，就在此时此刻又在这一类型或文学总集合上凿开了大洞；就在此时此刻衰变便已开始，终结也就来临。

结束就意味着开始，这就是一段引述。也许是一段引述。我可从这个文本中挑选一段，作为我要进行阐述的例证，作为这种难以表述归属标记问题的例证。

现在，我想向大家说明的并不是类型归属或形态意义上的名称。我决不会把它称作戏剧，称作史诗，称作小说，称作中篇小说，或称作故事，当然我可以肯定这决不是故事。对于不大可能成为一本书的作品来说，所有这些归属或形态名称既可以这样称呼又不可以这样称呼，但此作品却以一种小型单行本的形式发表

于 1973 年，共计 32 页，标题为《白天的疯狂》。[①] 作者的姓名是莫里斯·布朗肖。为了对它展开讨论，我把这部作品就称作“La folie du jour”（即《白日的疯狂》）*，这是它所合法拥有的书名，同时就像其出版日期一样，也给予我们按照它在国家图书馆中的版权记录进行辨晰和进行分类的权力。大家对《白日的疯狂》能够设想出无限数量的阅读解释，我本人也尝试过好几种，以后我也还会从另外一个角度这样做。再者，视角、视野、盲点、观点根据某种永无止境的延搁形式被铭刻在《白日的疯狂》中，从而生成各式各样的观点、曲解、变体、修正。凡此种种，数目简直难以数得清楚（即使要数也是不可能的）。这样我就不得不指出，各种推理、概括、前兆就都从这一未经验证的暴力事件中产生出来。按照一条《白日的疯狂》所划定的法律名义，选择性被冷酷和残忍地剥夺，这使我震惊，也使大家震惊。我们先可以这样说，也许是警察的暴力才必然导致我们有必要进行一下专业化探讨。

对于《白日的疯狂》，我能说些什么呢？就模式或类型的法则问题，更确切地说，就叙述的法则问题，我将作出回答、证明，道出它的本质特征来。

我们发现，在封面上的标题下方，作者没有提到类型的问题。在既不属于标题也不属于副标题这个最显眼的地方，甚至在作品的任何其他地方，作者都从未附加“故事”或“小说”这一标志。虽然作者经常在别处做这样的标记，但在此时此地却是缺席。对于这个标记，我想谈两点看法：

1. 首先，使用这一标记并没有给读者表达任何含义。在文本开始之前加上这一标记并没有自然而然地使读者、批评家及作者一定要相信并服从对该类型这一严格的、标准性的、规范化的定

① 请参阅莫里斯·布朗肖《白日的疯狂》的双语版本，翻译：丽迪亚·戴维斯（Barrytown, N. Y.: Station Hill Press, 1981）本文页码为该卷页码，但引文翻译为阿维特尔·朗奈尔。

* 英语译文通篇大多使用了原法文书名。

义，即服从这种类型或模式的法则。所以，对此类型进行新的定义或寻求某种替补性意义就会产生意义上的混乱，产生自相矛盾，使原来的法则发生变化（谁能知道用什么名称来定义这个概念呢?）。凡此种种，都可能促使我们从实际需要出发或按照以前的常规给它标上“小说”或“故事”的标签，但实际的情况是，它的类型却既不会是“小说”又不可能是“故事”。更有甚者，倘若故事、小说、电影脚本、剧本以及就我所知道的文学类型不再属于传统上所提及的文学类型范畴（这种情况以前就是这样，将来也会如此），我们就发现它们只占有标题本身的位置和功能，只占有作品名称的位置和功能。

2. 布朗肖在其作品的不同译本及不同版本中经常修正文学类型的意义。我虽不能对此问题的全部展开讨论，但我可引用这样的一个例证：在《死刑》的前后两个译本中，“故事”这个标记曾被删除，这就如同一作品的尾声从该作品模棱两可的故事结尾被砍掉一样。但是，它是作为一种话语形式又是该作品本身的组成部分[①]。删除“故事”一词，就留下了一个踪迹，该踪迹被铭刻下来并被分类归档，但这样做的结果只是一种替补性的话语代替过程，然而对这一话语的替补过程进行全方位的描述却不那么容易。站在这儿，我难以控制自己的演讲过程；同样，我也不可能够停下来从一部叙述性作品到另一部叙述作品来探讨在标记“故事”或“小说”问题上的那精确和细微的差异分类过程，而且我们很难对布朗肖是否严格地区分过类型和模式的标记问题进行探讨，我不可能对布朗肖在区分叙述者的声音和叙述的声音问题上的全部话语进行探讨。而后者，我可以肯定并不是一种叙述模式。我只想指出一点：就在《死刑》的第一个译本发表之时，布朗肖

---

① 该作品的原法文为“L'arrêt de mort”，丽迪雅·戴维斯（Lydia Davis）译为《死刑》(Barry-town, N. Y.: Station Hill Press, 1978)。关于对这部作品的进一步分析，请参阅德里达的《挣扎/在边缘上》。

的确提及了“故事”一词，而在《白日的疯狂》第一个版本出版之时，他却换了另外一个标题。关于这一点，我马上就会谈到。

《白日的疯狂》没有做任何关于类型或模式的提述。但是，在小说的最后两页，“叙述”一词出现至少5次，其目的是为了点明《白日的疯狂》的主题，点明它的意义或情节，点明它的全部内容或部分内容。简言之，点明它的关键性的故事发展和其重要意义。它是一个没有主题的叙述（故事），一个没有发自外部动因的叙述（故事），同时也是没有内在属性的叙述（故事）。它是一个不可能进行叙述的叙述（故事）。但是，它的“叙述生产”又促成了所发生的一切，或也可以说，促成了所保留的一切；这个故事并没有叙述任何内容，也没有把它当做一个外部性的参照物来叙述。也就是说，所叙述的一切都对故事本身非常陌生，超越了所有叙述的范畴。更有甚者，就连我都不可能向大家叙述《白日的疯狂》的故事情节。或换句话说，这一点同时表明了故事叙述的可能性和不可能性。然而，为了尽可能地阐释清楚，我就借助日光本身的意义，也就是说（一切下面将会清楚）按照法律的规范，小心谨慎地冒一次险：我将把卷叠着的文本展开，然后再卷叠起来；文本会永无止境地卷动，每一次卷动都在阻抗任何形式的展开。这就是为什么那位说“我”的人、那位和我们谈话的人、那位给我们“叙述”的人、以及这位说“我”的人，就是他告诉质问他的审判员他根本不可能、也做不到把自己看作是叙述者（叙述者这一词并不一定专指文学中的叙述者），就是他告诉审判员他没有能力把自己想表达的东西连贯起来，或不能使自己清楚明晰地讲出这个故事或道出这个叙述过程。但是，这个故事和叙述又是他被强迫不得不讲出来的，也就是说，是社会和法律的代言人要求他必须做的。那位说“我”的人（其实他根本不想说是“我”）似乎叙述了他所发生的一切，或者还可以这样说，他叙述了他几乎所发生的一切，但是他的叙述所采用的形式却明确地否定了任何形式的自我陈述：他在经历一场创伤性的事故（很可能是一次暴力

事件）之后几乎双目失明。我使用“很可能”一词是因为《白日的疯狂》以细微但又非常有效的形式完全彻底地打破了基于话语结构的所有确定性：即事件的确定价值，但首先是现实的价值，虚构的价值，以及表征的价值等等。所有这一“是”（本体存在，笔者注）被“白日”一词的意义播撒性和狂烈的多义性冲刷得无踪无影。关于白日一词，我想重复强调一下，它的意义也是不确定的。后来，他在几乎双目失明的情况下被一家康复机构收留；现在，他站在众目睽睽的医生面前，接受这些专家权威的审问。而这些专家都是些法律的代言人，旁边还有执法官员，是他们强迫他为了他自己的切身利益出庭作证，或也可以这样说，他们本意要求他证实他所目击的一切，以便尽可能地借助法律施行治疗性的正义。他对事件真实的叙述应该能够把正义带进法律。法律需要一种叙事。

在《白日的疯狂》的最后三段，“叙述”一词出现了5次，但它似乎并不意指一种文学体裁，而是指一种话语类型或话语模式。这也就是说，它在所产生的表达效果上只是一种表征。一切都似乎这样发生了，好像这个故事（以及所叙述的问题、或更确切地说，对叙述的要求以及对这种要求的反应和拒绝）统统把自己展示和表现出来。但是，这一展示和表现是在《白日的疯狂》这个更广阔的文本中进行的，其内容却只是一个主题、一个目标、一种标识。然而，《白日的疯狂》的类型却属于另外一种秩序，它在任何情况下都会超越该叙述的疆界，同时显示它所有的普遍性和本质属性。就其叙述本身而言，它不可能覆盖《白日的疯狂》这一文学整体所有属性的普遍本质。那么，让我们也来探讨一下上述这种表征的困惑，也该从“我”前面所提及的确定性中惊醒过来了。对于那位说“我”的人，他无须是一位叙述者，也没有必要总是同样一位叙述者；他意识并注意到那些法律的代言人（即那些以法律的名义强迫他叙述的人）按照他的个人经历和公民身份把他不仅看作是一位“有教养的”人，也看作有这样叙述能力

的人。实际上，他们也是这样对待他的。他们经常这样告诉他，作为一位“有教养的”人（实际上也就是一位有教养的人），他就应该能够说话和叙述；作为一位有这样能力的主体，他就应该知道怎样以“我”的方式陈述一个故事，应该知道怎样“准确地”叙述自己所经历的一切。这就是说，他们把他不仅看作一位“有教养的”人，同时也看作是一位作家。他既是作家又是读者，是经常泡在“图书馆”里的读书虫，是进行这一叙述的那个读者。然而这并非是充分的原因，在任何情况下，它都是一种开始的暗示，一种促使我们深思这样一个问题：强迫性的叙述并不那么简单地游离于文学之外、甚至游离于任何文学体裁之外。如果我们还不满足于上述所表示的怀疑，那就让我们来探讨一下这种形态结构包含在一个更大的、更普遍的总集合中的可能性，当然该整体结构无须是否属于文学范畴，无论是否与类型相关。要讨论这种归属和包含问题，我们就要提出关于边缘、界线、疆域、溢出这些没有卷叠就不可能产生的问题。

这是何种卷叠呢？它是根据何种卷叠、依据何种卷叠形式呢？

下面就是我上面所说的那三段；它们的长度不同，最后一段只有一行：

> 他们盘问道：“准确地”告诉我们所发生的一切。——叙述一下？我便开始说：我既没有学问也不是愚蠢无知。我曾经有过快乐。但这一点却与所发生的事件没有多大关系。我完完整整地叙述了这个故事，他们静静地听着，而且至少在开始还饶有兴趣。但结尾却令任何人都大为吃惊。他们说：“开始之后，你就应该继续陈述事实。”这怎么可能呢？于是我的叙述就这样结束了。
>
> 我本来应该意识到，我没有能力对这些事件进行叙述。我已经忘记了这个故事；经历了许多次病变，这一故事竟然给忘却了。但这样的解释居然使他们更要继续审问。而后我说，

但这是我第一次告诉他们，有两个人，我可以这样进行解释：其中一个是眼科医生，而另外一个是心理病学专家；我对他们传统审问方法的不满愈来愈使我们之间的对话带有某种权威质问的色彩，而且被一套严格的规则牢牢地监视和控制着。我可以肯定，他们不是警长。但的确是两个人，而且就因为这个，他们实际上是三个人，我相信这第三位肯定认为：作为一位作家，一位言谈流利、思维清晰的人，他一家能够陈述出自己所记忆的事实。

叙述一下？不，叙述不了，永远也再叙述不了。（第 18 页）

在上述三段引文的第一段，他陈述道：在标有引号的“叙述”一词之后肯定要开始讲什么（“叙述一下?”，这一话语有这样的含义：他们要求叙述一下，但从“我便开始说……”之后的叙述是他们想要求的叙述吗?）。这开始讲的其实什么也不是，而只是《白日的疯狂》第一页第一行的重复；前后词语相同，词序也相同，但从严格意义上讲这里并非是引文，也没有使用引号；这些词语开始或重复开始了一种准—叙述，而这一准—叙述又重新生成了包括这个新起点在内的下面整个话语系列。这样，开始的几个词语（“我既没有学问也不是愚蠢无知……”）处于“叙述”一词和它所带的引号之后，而且标明了法律的代言人强迫当事人进行叙述的开始。也就是说，这开始的几个词语表明了某种卷叠或凹陷，而且在连续的线性秩序里、在某种时空序列中、在具体化的类型分类或时间顺序排列内，这种卷叠或凹陷又是难以想象的、难以表征的，也是难以定位的。大家想看也看不见，想读，读出的只是《白日的疯狂》中那上部疆界的塌陷及原始边缘的消失。《白日的疯狂》根据某种“常规”秩序层层展开，并同时受普遍法则、社论习惯、成文法律的制约，受我们的语言逻辑文化能力等等的制约。突然，这种上部或原始疆界（即我们常常所称的书的

第一行）就在总集合之内形成了一个口袋。它所采取的形式可称作凹陷，而通过凹陷，第一行的话语特征及其疆界在处于同一的平面上出现断裂，而且横切总集合。他所宣称的“叙述”在结束时开始，而且按照法院问话，这“叙述”在《白日的疯狂》的开头就已经开始，因此在此作品中他便拐弯抹角地说他开始叙述了，等等。总之，它既没有开头，也没有结尾，既没有内容，也没有边缘。只有没有边缘、没有疆界、没有框架的内容；或换句话说，只有没有内容的边缘。这一包含（或封闭式接纳包含，或非封闭性凹陷）是永无止境的，它只是一种叙述的分析过程，而这一过程也只能是以难以控制的、难以言状的、永远重复的形式作圆周性转动。这一点对那些以法律的名义使用叙述控制和制约秩序的人来说却是可怕的，对于那些有资格想知道“准确地”所发生的一切的人来说也是惊恐万分的。其原因就在于如果“我”或“他”继续重复他所说的一切，他便会永无止境回归到这一点，然后又从开头开始，也就是说，从先于开头的结尾开始。从客观的时空观来看，他所终止叙述的这一点是绝对不可能确定的（“我已经完完整整地叙述了这个故事……”），因此除过以此方式中断这个故事本身以外并不存在任何“完整的”故事。

我们也可以这样说，凹陷的下部边缘以横切上部边缘的方式与“第一次”凹陷相对应。“最后一行”重复了在“我便开始说”（即“叙述一下?”）之前所提出的问题，同时也道出了要求叙述的解决方法、叙述者的许诺、以及不可能再进行叙述的原因。他真好像似已经进行了叙述！然而，是的（既是“是的”又是“不是”），某种叙述的确已经发生。因此才有最后一段：“叙述一下?不，叙述不了，永远也再叙述不了”。这样，我们就不可能确定被叙述的事件以及叙述的过程本身是否发生过。因为这位勉勉强强说出“我”并把自己当做叙述者的人所描述的是根本不可能进行描述的事件，所以我们也就同样不能确定是否曾经发生过任何叙述。他叙述了什么，准确地说他叙述了什么呢？是的，叙述了一

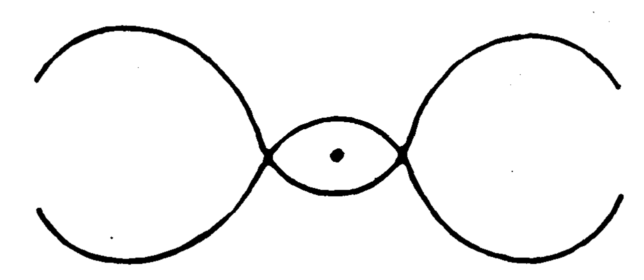
切，其中包括对叙述的要求。再者，我们根本不可能作出令人信服、显而易见的确定，究其原因就在于：我们是在没有边界、没有极限的情况下进行确认、操作、下赌注、计算概率。同样不可能确定的是这一拒绝（“不，叙述不了，永远也再叙述不了”）是否属于该叙述的一部分还是存在于叙述本身之外。从法律上讲，它是《白日的疯狂》的一部分，但并不一定是该叙述的一部分，或只是该叙述的某种幻象模仿。这种话语特征再次发生断裂，瓦解了内边缘和外边缘。它——在没有进行引叙的情况下——重复了很明显是所提出的问题（“叙述一下？”）。可以这样说，这句话语以其永无止境的顺序转动接续自身、替换自身、或预先复述自身。这样，另外一个凹边或凹陷曲线就形成了。此时，下部边缘也形成一个袋状线又回归到总集合中来，在凹陷线的上部或起始曲线这边又重新升起。这样，它就形成一种双交叉式边缘凹陷图形：

A.“我既没有学问也不是愚蠢无知……”

B.“叙述一下？我便开始说：

A′.“我既没有学问也不是愚蠢无知……”

B′.“说：叙述一下？不，叙述不了，永远也再叙述不了……”



“我便开始说”这一句话中的我表面上应对该叙述完全负责，或至少应对能够觉察到包含这一故事中的叙述完全负责，然而，该

叙述却变得越来越大，甚至超过表面上包括它的范围。我代表开始，代表这个言语行为的开始，而又以同样的符号提醒我们：从开始起、从作品的第一段词语"我既没有学问也不是愚蠢无知"起，它就是一条弧形线。它要求他——或她、或我——和我开始叙述、复述、描述所发生的事实。简言之，它要求主体承担自己的责任和义务。但为了陈述事实，就会发生某种与我有关的关系，而这一关系就又与另外一种关系联系起来。再者，我刚在上面图形中所画的一点、一只眼睛、一种视角，它在此就代表我，但这个我似乎并不属于这两条永远交叉、永远横切的叙述曲线上的任何一点。就像本书结尾"不，叙述不了，永远也再叙述不了"这段话语只是一种表面上没有引用任何东西的某种逆向解决方法一样，他起初回答质问的决定以及要"开始"的叙述也并不属于该叙述本身。因此，"我便开始说"以及"不，叙述不了，永远也再叙述不了"只能相当于对叙述的一个准一先验性的承诺，因为它叙述所采用的模式截然不同，但所有叙述模式都同等地存在于所叙述的实际内容之外。第一句是过去时态，它描述或提出了一个行为句：我开始，我便开始。另外一句是一般将来时态，它以更明确地行为句方式阐明了将来要做什么的决定或打算。这一决定或打算就是要开始叙述故事、而然后又无休止地中断其叙述，这一切都是为了回应审判官要求叙述事件的质问、以及自己将要承担某种责任，而且在其自身范围内无穷地封闭自己的过程中，它撕毁了叙述文本的画布。无论是我开始还是我结束，甚至是我从结尾处开始，或从"结尾就是开始"，这些都是不可避免的。

难道就这样简单吗？难道就这样可信吗？最后，作为一个纯净的超验能指或纯净的行为句，难道总会是这样吗？从表面上讲，上述两种解决方法才算是刚刚开始，而最后一种本身采用了某种起始决定的形式，也在同时打断了一切话语序列的可能性。但是，这两种解决方式在《白日的疯狂》的叙述整体之内立刻再次成为一种过渡性瞬间。在"我便开始说：我既没有学问也不是愚蠢无

知……”这句话之后，如果重复的幻象模仿按照它自身的推论逻辑和内在的必然性继续进行、并围绕自身恒久转动的话，那么“我便开始说”以及“不，叙述不了，永远也再叙述不了”就会被准确无误地铭刻下来并沉积在那儿，消解在普遍结构之中，隐藏在引叙和叙述之内，存在于任何确定性都不可能将其打断的一段虚构的疯狂中。“我便开始说……”以及“不，叙述不了，永远也再叙述不了”属于续文，属于我开始引用文本的后续。我们可以说，它们是一种暗含的引叙，又再次暗含于这个单一话语的延续体中。所以，A，B，A′，B′再也决不能分开，甚至B和B′、问题与答案也决不能再分开。

这样，我们就不可能确定某一事件、故事、对事件的叙述或所叙述的事件是否曾经发生过。同样，我们也不可能界定这一故事总集合的疆界，不可能界定这一缺席不断地在其自身范围之内删除自身的明晰疆界。当我们回头再来看隐藏于该卷叠中的、富有想象力的话语序列时，我们发现很难令人信服地把叙述说成是一种确定的模式——即它包括于一个更普遍的总集合之内，或以自身的确定性简单地与其他叙述模式联系着，或更简单地说，与并非属于其本身的其他什么东西相联系着。一切都是叙述，同时什么也都不是叙述；叙述的出口以某种非封闭的形式永远处于该叙述的集合之内，而且这一结构本身非常遥远地与某种辩证式结构相联系着，以至于它甚至以该叙述缺席的方式铭刻了辩证法。一切都是叙述，同时什么也都不是叙述：我们不知道这两个命题之间的关系——叙述和非叙述的奇特结合——是否属于该叙述本身。如果在这两者的边缘上说出一句话，那又会是什么样的话语呢？

这一难题所产生的结果及所隐含的意义是很难弄明白的，但面对这一难题，有人肯定会借助支配着已经公开发表文本的法律或权力。他们也许会作如下辩驳：所有这些难以解决的疆界划分问题都是在作品“内部”提出来的，而这部作品已经被归类为文

学作品或小说。根据法律规范，此作品应有开头，应有结尾，不存在任何使人难以确定的裂缝。它有确定的开头、确定的结尾，有标题，有作者，有出版商。书名就叫《白日的疯狂》。就在此，就在我所指的地方，就在这一页，就在这儿，你可以看到它的第一个词；在那儿，又看到它的句号；在这些客观存在的空间中，它们都可以完完全全地找到。而且，任何复杂的越规、任何无边际的颠覆都是不可能的，除非在这一封闭框架之内这些越规和颠覆的发生服务于一种根本的需要。再者，在这种规范化存在空间的内部，叙述一词并没有命名为一种文学行为或文学类型，而只是一种现行的话语模式。它之所以如此，是因为它根本没有考虑和顾及结构、边缘、集合论、部分与整体等等这些令人费解的问题，以致于它只在“文学”总集合中提出了这一问题。

真是皆大欢喜。但是，这种辩驳在这样的关系中决不可能保持长久——具体地讲，除非它参照超文学的、甚至是超语言的法律规范，它根本不可能保证该叙述形态的确定性。这种辩驳依附于法律而存在，并且提醒大家这样一个事实：颠覆《白日的疯狂》需要法律才可能现实。因此，这种辩驳实际上在复制并完成《白日的疯狂》中所展示的话语过程：正如我们下面所看到的，根据法律所规范和启示进行的叙述反过来又制约法律、限定法律、生成法律。总而言之，我们正在探讨的能力问题的整个批评范围都只是《白日的疯狂》的一个分支或组成部分，无论是在整体上还是在部分上均为如此。整体只是一个部分。

整体只是开始，并没有什么内容。在此作品发表时的法律一历史语境中，我可以从类似于绝对是开头的地方开始谈起。《白日的疯狂》第一版发表时并非是一本书。它发表于《恩培多克勒斯》杂志（1949 年 5 月 2 日）时使用的是另外一个标题（确实还有其他标题）。在此杂志的封面上，曾这样写着：

莫里斯·布朗肖

一个故事？

后来，问号曾两次消失。第一次是在该杂志的目录部分重新出现标题时：

莫里斯·布朗肖
一个故事

第二次出现在第一行下方：

一个故事
著者
莫里斯·布朗肖

大家能否说这些标题——已经既成事实，存放在档案中——是同样的一个标题吗？是同一文本的不同标题吗？是一个故事的不同标题（当然，叙述所指的是本书中一种难以实行的模式），还是某一话语类型的标题？即使后者会引起某种混乱，它也只是提出了《白日的疯狂》已经补充和限定的问题。而这一限定行为反过来又使自然与历史、模式与类型的对立失去了其独立性，而且其界线分裂瓦解。

那么，"一个故事"这几个词在其多次出现而又标点截然不同的情况下可能暗含有什么意义呢？或更确切地说，参照话语在此的作用是什么呢？首先，问号同时可能作为一种替补性的标记，它暗含这样一种必然性：所有这些问题都具有不确定性的特征，就连此特征本身也是永远有露洞的。难道这就是一个故事吗？难道这就是我作标题的故事吗？不信，在作标题时问问这标题自己。同样的是，若从外部把该故事的内部讲出来：这是他们想要的故事吗？是什么使他们有这样的资格强迫叙述的呢？这就是他们作为

推论模式或文学行为的叙述吗？甚至也许可以问，这就是在模式和类型方面作为文学体裁或小说的叙述形式吗？再者，如同借喻一样，这一标题在没有任何叙述的情况下能够引述该叙述的一部分（即“一个故事”这几个词带有引号及不带有引号的情况），但是这样一种重复性引述并非是引叙性的。作为标题，它不但依靠法律作为保障而且同时又生成法律，它只是一种与该文本中出现的其他“同样”的词语所隐藏的结构截然不同的参照结构。无论是什么问题——标题、参照结构、或模式和类型，摆在我们面前的这宗案件都牵涉到法律问题，特别是牵涉到法律外围及与法律有关的各种关系问题。上面我们所提及的所有问题都可以追溯到一个宏大的始源，是这个始源生成了被模仿的叙述幻象那根本不可能主题化的主题活力：即这种永无止境的写作会在没有言说的情况下叙述，在没有叙述的情况下言说。

在没有叙述行为的情况下对一个故事进行叙述，在没有任何边缘或疆界的情况下叙述一个故事，以及对所有那些可见空间进行的叙述都只是在没有“自身”缺席的情况下对自身疆界的界定；它由不含任何实质内容的框架式边缘所组成，不存在任何形态或类型疆界。这就是文本话语行为的法则。文本言及法律，言及它本身的法则，也言及作为读者的（它者的）法则。而且就因为它言及到法律，它就同样把自身当作一个法律文本，当作法律的条文。那么，这一文本的类型法则究竟是什么呢？它就是法律，就是法律话语，但法律同样具有那个看不见的中心，拥有《白日的疯狂》那根本没有主题的主题，或我现在可以有理由地说，拥有《一个故事》那根本没有主题的主题。

但是，这一法则，这一类型的法则并不仅仅单独制约文学艺术范畴内人们所理解的话语类型。同样令人费解但同时又有可能的是，类型的法则也制约着使类型进入生产、繁殖、谱系遗传及衰变的过程和动因。大家已经看到它常常采用的方式，它带着一个故事这种衰变式自身生成的所有符号，带有法律的这一符号，就

像故事中所叙述的这一白天一样，它向自然的法则和文本化历史的法则这一对立提出了挑战。我在上面的双重交叉凹陷边缘线上所做的标记应该足以排除下列任何两种观念：这些复杂结构只是纯粹的形式问题；其次，这些复杂结构可能与其内容没有关系。文学类型问题并不是一个形式问题：它涵盖一般意义上的法律主题，涵盖自然意义和象征意义上的谱系主题，涵盖自然意义和象征意义上的始源主题，涵盖世代差异、男性和女性的性别差异主题，涵盖两者之间的联姻主题，涵盖两者之间一种毫无关系的关系主题，涵盖男性与女性的某种个性和差异的主题。"婚姻"一词不仅仅意指一种相互矛盾的逻辑，这一逻辑在没有在这一名称下形式化的情况下就被铭刻下来[①]；而且它也同时提醒我们注意菲力普·拉库-拉巴思和琼-拉克·南希在其《文学的绝对性》中向我们阐述的一切：在此书中，两位作者探讨了类型（Gattung）和婚姻的关系，以及整个序列的 gattieren（即混杂、分类）、gatten（联姻）、Gatte/Gattin（夫/妻关系）等等。[②]

在布朗肖的整个话语范畴内，处于中界点的问题一旦表述出来，最简单的将必定是这样一个问题：究竟什么是中性类型与中性性别呢？换句话说，如果这种中性特征不是否定性的（即，既不……也不），也不是辩证性的，而是肯定性的、或双重肯定性的（即，或者是……或者是），那么这个中性类型/性别究竟又是什么呢？

再者，由于时间有限，也由于文本结构方面所存在的许多根本性原因，我就不得不忍痛割爱，只能引用其中孤立的几段。

作品《白日的疯狂》的第一个词、也是最重要的一个词是

① 关于"hymen"一词作为一个意义不确定的词，请参阅上篇《第一次会议》，特别是第 160—175 页。

② 参阅菲力普·拉库-拉巴斯与琼-拉克·南希著《文学的绝对性》，菲力普·巴纳德和伽尔·勒斯特译（Albany：State University of New York Press，1988），第 91 页。

"我"，"我"只代表我本身，意指自我［moi］、我（宾格）、一个男人。从语法上判断，主语毫无疑问是"我"。第一个句子在法语上属于阳性，可表述为"Jene suis ni savant ni ignorant"而不是"je ne suis ni savant ni ignorant"。* 就其所表达的信息而言，它什么也没有说，而只是一个双重否定句（既不……也不）。因此，就自我陈述而言，它等于什么也没有说。但这种双重否定又转化为一种双重肯定（是的，是的），这种双重肯定又与其本身进行组合或进行联姻。这一无穷无尽的双重肯定与其本身铸成一种联姻或婚姻契约（即"婚姻"），并且它无论是面对生命还是面对死亡都在讲叙着一个无边无际的、过多过分的、没有边缘的是：

> 我既没有学问也不是愚蠢无知。我曾经有过快乐。但这与我所发生的事没有多大关系。我是在生活，而且这种生活给于我最大的快乐。说到死亡吗？在我死亡的时候（也许我很快会死），我会感到一种莫大的快乐。死亡之前的感觉常常是淡而无味、令人难受，但我并不是在说这个。磨难真是令人憔悴。但这显而易见是真理；我相信这一点：我从生活中感到无穷的快乐，也从死亡中感到无穷的满足。（第5页）

过七段之后，这样一种肯定（即是一种双重肯定，因此它无边无际，没有界限）的可能性和概率转到女人身上。的确，它是转到了女人身上。而且，它并不只是转到某一个女人身上，而且转到整个女性身上，转到阴性类型上［genre feminin］，或转到整个女性性别这个概念上。这就是为什么我使用"可能性"和"概率"这两个词，因为它"通常"是指女人。说是的，是的"通常"都是女人。无论是面对生命还是面对死亡，女人都"通常"说

* 这两句法语意思都是"我既没有学问也不是愚蠢无知"，所不同的是第一句常为男性所使用，而第二句常为女性所使用。

是的，是的。“通常”一词避免了把女性看成是一种普遍及属于某种类型的力量。它为这个事件、这种行为、这些不确定的偶然性以及这次冲突制造了某种裂痕。的确，我就是从这次冲突的偶然性体验中才领悟到“我”下面所讲的东西。在我将要引用的下面一段话中，“men”（“男人”或“人类”，英语复数）一词出现两次。第二次出现时，它是指性别类型及性别差异（即法语的 aner，vir 两词，但性别差异并不存在于某种种类和类型之间）；第一次出现时，“men”一词的使用是以非确定的形式意指整个人类（在文本中定义为“物种”）或性别差异：

> 人试图逃避死亡，他们真是些荒诞的物种。有人大喊："死亡，死亡"，那是因为他们试图逃避生命。"这算过的什么日子吗！我自杀算了，我投降算了！"这真令人遗憾，真是荒诞无稽；真是令人恐怖。
>
> 但我已经遇到过许多人，他们从未说生活是宁静的，死亡应该离去——她们通常是些女人，那些美丽的生灵。可对于男人来说，恐怖总是笼罩着他们，……（第 7 页；本段带重点的，原英文译者使用斜体）

到目前为止，在这七个自然段中都显露了些什么呢，“我”陈述道：通常是些女人，那些美丽的生灵。随着故事的发展，冲突、可能性、以及对可能性的肯定并不总是出现。在此，不存在任何自然法则或符号法则，不存在任何普遍法则，任何类型及性别法则。在此，只是通常是些女人，（这里用表示同位关系的逗号）那些美丽的生灵。通过其精心设计的逻辑推理，这个同位逗号搁置了下面这种看法的可能性：一方面，这些女人并不美丽；而另一方面（正如故事所发生的），这些女人不可能对生命和死亡总是说是的，是的，而可能面对生命和死亡说生活是宁静的，死亡应该离去。就她们肯定生命和死亡的话语而言，这个同位逗号促使我

们相信这些女人是美丽的，她们是女人，是美女，是这类生灵。美，这些“人”的女性之美，都与这个双重肯定联系在一起。

现在来谈谈我自己，我“既没有学问又并非愚蠢无知”，“我从生活中感到无穷的快乐，也从死亡中感到无穷的满足”。这句顺便出口的话语“通常”把肯定与女人（即那些美丽的生灵）永远联系在一起。更有可能的是，如果我只要说是的、是的，那么我就是一个女人而且非常美丽。我是一个女人，而且非常美丽。语法上的性别（以及解剖学上性别，无论怎样，性别都服从于客观性法则）是这样的：阳性（类型）通过一种随意性的波动受肯定形式的作用，而这一随意性的波动总是使它偏离自身，成为它者。在此，某种秘密的联姻形式展现出来，形成一桩怪诞的婚姻（即“hymen”），组成一对奇怪的夫妻，究其原因就是上述任何话语行为都不可能受客观性法则、自然法则以及民事法则的制约。“通常”一词是一个标记，它指的是这种秘密的、怪诞的婚姻，而这种联姻也许又隐含性别/类型的混杂交叉。性别/类型相互交叉、相互重叠。我们相信：这种不同性别的混杂交叉——若从性别差异的疯狂程度来衡量——也许与文学类型的混杂交叉存在某种潜在关系。

那么，“我”就永远有可能成为女性、或改变自己的性别。性别改变手术能使我以某种隐喻式的和移情性的方式改变自己的性别，成为女人。“我”就可以生育。有许多迹象（虽然我不可能一一提及）都会证明这一点；另外，在很多情况下，我“将把自己的心声暴露在光天化日之下”［donner le jour］。在《白日的疯狂》的修辞手法中，“将把自己的心声暴露在光天化日之下”这一惯用短语是其中一句游戏话语，它在不停地玩弄无穷无尽的一词多义和语义播撒的游戏，在此我就无须重复演示了。我只想记住语言学的精髓所赋予它的标准意义和主要意义：［donner le jour］的意思是“生育”，它是个动词，主语通常是阴性，也就是说，通常是女性。在中心区域，紧紧围绕一个看不见的中心，有一个原

始场景；如果我们真的有时间的话，我们可去探讨一下《白日的疯狂》的视角，探讨一下《原始场景》[①]，我们会发现这样的原始场景。同样，它又可称作一种"短场景"。

"我"能产生阳光，也能生育。能生育什么？确切地说，是制定法律；或更准确地说，从一开始就要先成为法律的代言人，成为那些行使权力的官僚。按照这一思路，让我们同样去理解作者的权威、作者的权利。这些掌权者就是凭借这种权力来监督、来调查、来获得想知道的一切。他们要求这样的全盘讲出，要求这样的完全概括，其余他们并没有要求什么，但他们的要求却实在不少。现在就存在这样一个根本性的悖论：他们是从哪里、从谁那儿获得这种权力的呢？是从哪里、从谁那儿获得这种窥探权使他们来处理"我"呢？他们是从"我"这里、从顺服他们的臣民这里获得这种权力的。这是叙述声音"没有'我'"的"我"，是被"剥夺了"其自身的"我"，是一种并没有发生的那个"我"，就是他才把它们陈述出来，就是他生成了这些执法者，使他们洞察与其自身相关的东西以及与其自身无关的东西。

> 我非常喜欢这些医生。他们的疑虑并没有使我感到自卑。令人讨厌的是他们的权威日渐增长。人开始还感觉不到，但这些人简直就是国王。在领着我看房间的时候，他们说：这里的一切都属于我们。他们真使我的头皮发麻，给我的感觉就是：这些都属于我们。他们审问我所发生的一切：说！这种命令式的口气总是他们任意操纵的。在慌乱中，我拆卸了自身，把自己撕成碎片。我把自己的血液和隐私统统分给了他们。我把整个宇宙都给了他们，我将把自己的心声暴露在

---

① 莫里斯·布朗肖著，《原始场景》起初分开发表（第一分册，1976年），该文本后来收入《失败的写作》(1980年)[译者：安妮·斯默克，Lincoln：University of Nebraska Press，1986]。

光天化日之下。在他们眼也不眨的凝视下，我变成了一滴水珠，变成一点墨水渍。我渐渐萎缩变小，进入了他们的灵魂；我完全暴露在他们的视觉内；最后，我的一切都九霄云散，剩下的只是一片虚空；我面前漆黑一片，什么也看不见，而他们，也不再窥探我了，于是便心烦起来，扯开嗓门喊到：嘿！你在哪里？你究竟藏在哪里？这儿是禁止隐藏的，隐藏是一种罪过，等等等等。（第 14 页）

法律，白日。一般认为，人们会借用法律来对付不经过宣誓而作出的证词，特别是对付那些无边无际的证词，来对付只说是的，是的这种无限的话语形式。对于法律——我们通常把它看作是禁令性极限话语的典型例证——它是一种典型的制约性契约话语，是一种绝对否定的话语（即绝对禁止违法或越规）。那么，《白日的疯狂》（或称为《一个故事？》）最显著、最独特的特征就是：它把法律的产生、法律的谱系、法律的效果、法律的世代遗传关系或类型（准确地说是法律的类型）与双重肯定的话语过程联系起来。也就是说，法律的产生就来源于这过度数量的是的，是的话语（它们之间的密切关系是鲜而易见的；同样这种双重肯定的是的，是的也与创世记本身息息相关，即它以上帝创造世界的“七日之光”［第 11 页］的形式隐含着一个《创世记》的故事）。再者，双重肯定也与法律的类型、本质及精髓息息相关。如果法律不见日光，如果日光没有变成法律，那就会没有肯定，当然也就没有双重肯定。这就是白日的疯狂，这就是含有“显而易见的”真理、同时也含有根本没有真理的真理的那个故事。

现在再来看看女性，她几乎总是肯定性的性别和类型（即“通常是女人”）；她同样也指这种法律符号意义上的性别概念，但决不是法律代言人的性别概念。她是她自己法律的性别概念。在整个故事里，它与我、与叙述声音“我”形成某种夫妻式的对偶关系。

法律体现在阴性/女性中。

但她并非是一个具体的女人（而只是一种符号、一个“幻象”，但决不是法律的表征）。她就是一条法律，属于女性，在女性中消退。她也并不仅仅是我们语言中的一种语法上的性别概念。在别的作品中，布朗肖曾经把这种性别概念说成是言语［“la parole”，法语意为“话语”或“言语”］与思维［“lapensée”，法语意为“思考”或“思维”］。不，她被描述为一种并不所指任何具体女人的“女性特点”。再者，是这肯定性的“我”以及这个叙述声音，为法律的代言人带来了日光，是她发现法律是诱人堕落性的——从性学角度讲——是诱奸性的。法律促使他说：“实际情况就是她勾引了我。在遍地都是男人的这个社会，她只不过含有一种女性因素而已。我记得有这样一次，她让我抚摸她的膝盖：这真是一种奇特感觉。我对她说：我不是那种抚摸一下膝盖就得到满足的人。她回答说：真让人恶心作呕！”（第16—17页）她讨好他，而他还不想抚摸一下她“让他抚摸”的那只膝盖就得到满足。这种与膝盖［genou］的接触，正如我的学生及朋友皮尔-弗朗西斯·伯格所说的，暗示了“我”与“我们”的曲折性接触、Je（法语“我”）与Nous（法语“我们”）的曲折性接触，同时暗示了我/我们这种对偶的曲折性关系，关于这一点我将在下面再次提到。

这样，法律的女性因素总是在吸引：我（宾格）、我（主格）、他（主格）、我们（主格）。法律在引诱：“法律在引诱我……目的是让我去勾引她，我轻轻对法律说：‘走近一些，让我能面对面地看看你’（我想和她单独在一起一段时间）。这真是一个轻率的要求；如果她真的答应了，我又该怎么办呢？”（第9页）

也许他服从了法律，但他却从未试图逃避过她，也从未在她的面前缩头缩脑：他想诱奸他亲生的法律（这里带有一点乱伦色彩），特别是——这就是此类场景最显著、最独特的性质之一——他在法律中领悟到恐惧。他使那些法律的代言人、那些自认为是医学专家及“精神病学家”感到头痛。这是因为，是这些所谓的

"专家"要求他进行叙述的，但是他的叙述却没有按照历史的意义或他的经历本身在逻辑展现出来，也没有按照理性的规范和制约表达出来，没有按照我思，故我在*的整体性显露出来，更没有按照伴随一切表征的综合性统觉叙述出来，所以，他们并没有能够得到任何连贯的故事，并没有能够得到任何迹象的证据。在此，"我"一词有时与其本身是分裂的，这一点也决非是这些执法者随便臆造出来的；实际上，是他惊醒了这些执法者，是他在猛烈地迫害这些执法者，是他以自己的方式平平安安地隐藏了他们试图想得到的事实，而没有这个事实，这些执法者无所事事。他不仅仅震惊了这些执法者，也震惊了法律；如果她在此不是一种幻象，不是该故事所产生的效果，那么我们就可以这样说：她就是法律本身。再者，"我"所震惊的这个法律就是"我（宾格）"，就是"我（主格）"，就是他欲望的产物、他肯定的产物，那么"我（主格）"就与"我（宾格）"以特定的形式联系在一起。它们是不可分割的（我/我们、我/你及我/你们），于是她再一次告诉他说："事实是我们再也分不开了。你到那儿，我就跟你到那儿，我要和你住在同一屋檐下，我要和你一起睡觉"（第 15 页）。我们窥视法律，法律的幻象就站立于她的代言人后面；"我"震惊了法律，"他"震惊了法律"；在"我"的面前，在他的面前，je（我）/nous（我们）关系及我/我们的关系使她（法律）低下头来、使她（法律）走向衰退，她的双膝显示出某种步法[pas]，显示出这对夫妻关系和性别差异的弯曲，同时也显示出与这场婚姻毫无任何联系的关系，显示出"不同类型的混杂交叉"。

> 在他们的背后，我看到了法律的阴影。但这并不是那我们熟悉的、严格的、但又是令人生厌的法律：这是一种截然不同的法律。我没有成为她威胁的牺牲品，相反，似乎是我

---

* 笛卡尔语。

恐吓和威胁了她。据她讲，我的眼光是闪电，在我的手中，在我的地方，她衰亡了。更有甚者，她十分荒谬地赋予我各种各样的权力，她宣称她会永远跪在我的膝下。但她让我不要渴求什么，当她给予我拥有所有位置的权利时，这就意味着我在那儿没有自己的位置。当她把我置于一切权威之上时，那就意味着：你没有任何权力做任何事情。（第14—15页）

就在她给予我拥有所有位置的权利同时，"我却在那儿都没有自己的位置"。就是以这种方式，布朗肖才标定了叙述声音的这种非位置性（非确定性）以及类型学或超类型学的不稳定性。

法则——这种类型的法则——究竟在玩什么游戏呢？当她让他抚摸自己的膝盖时，她究竟玩的是什么鬼游戏呢？如果《白日的疯狂》贬低法律，玩弄法律，游戏法律，那是因为法律其本身就是一场游戏。法律以其女性化的特征在玩弄幻象的游戏。具体地讲，究竟玩弄了什么？玩弄了法律/法则的产生，玩弄了任何人或谁也不是的产生。[①] 她利用了自己的谱系和类型；她演示了自己的本质与历史；她把故事当成了玩物。在嘲弄自己的同时，她叙述道：她生于某种为了自己成为法律的东西。她生于他本身之中，大家甚至可以说，她生于她自己本身之中，这是因为她的性别可以在肯定过程中推翻自己；他或她就是这叙述声音，他（宾格）、她（主格）、我（主格）、我们（主格）都是中性性别，而这一中性性别本身受法律的控制，使自身顺服她并逃避她，但他却是她所逃避、她所热爱的，等等如此。她使自己处于运动之中，她使自己被他来引用。这时她说，就在她的游戏中，她在寻求一个短语，但她的播撒性的话语多义性所表达的只是那个无底的深渊，于

① 法语中的"naître comme personne"这一短语可作多种解释：它让我们感到naître（出生）、n'être（不是）、personne（某人，或它的反面谁也不是）。此句在玩弄这几个词的多义性，笔者无法，只好直译出来。

是，“我看到日光”：

> 下面是她的一个游戏。[他刚刚在回忆：她“曾经让他抚摸自己的膝盖。”] 她指着窗子上方与天花板之间的一块空间说：“你就在那儿”。我仔细地端详她所指的那个地方说：“你在那儿吗?”我鼓足了力气看了一眼。“是吗?”我感到自己凝视的伤疤猛然一动，我的视觉变成一块伤口，我的头变成一道裂缝，像一只被掏出五脏六腑的公牛。她突然大声喊道：“噢！我看到日光啦！噢，上帝啊!”等等。我非常不满，因为这种游戏简直令我恶心，可她却对我的荣耀垂涎三尺。(第17页)

为了法律去看白天，这就是她的疯狂，也是她热恋的东西。她爱荣耀、爱光影、爱作者的白日、爱经常说“我”的那个作者的日光。因为是这位作者才让法律暴露于光天化日之下。他说，她永远不满足于、永远需要他的荣耀——他就是他自己必须服从的那个法律的制定者和起草者，他就是生成她的那个人，他就是生育她母亲的那个人，而她的母亲却不再知道怎样说“我”、或怎样使记忆连贯起来了。这就是白日的疯狂，因为日光或“日光”一词总是处于它意义无穷播撒的无底深渊中。这就是法律，就是法律的法律。我女儿的疯狂就在于她想出生到这个世界上来——就像任何人和没有人一样 [像任何人一样]。所以，她就只是一种“幻象”、一种光影、一个轮廓，她真正的面孔你是绝对看不见的。为了“勾引她”，他曾对她、对法律这样说：“走近一些，让我能够面对面的看看你”。

这也许就是为白日的疯狂而清除出一块空地的那个“显而易见的真理”——而且这条真理就像法律和疯狂一样对那位言说“我”或“我/我们”的人具有极大的诱惑力。请大家注意一下这条真理的句法。她说，也就是法律说：“事实上是我们再也不可能

分离了，你走到那儿，我就跟到那儿，我会和你住在同一屋檐下……”，而他说：“实际的情况是她对我极具有诱惑力……”。她就是法律——而且这总是这些句子的主题——她就是真理[真理，使我喜悦的就是真理*]。没有法律的疯狂，任何真理都是不可想象的。

我已经使自己受控制于我们所面对的法律，受制约于我们所探讨主题的传统规范、特别是受控制于类型以及类型的法则。这一规范明确地表述为我/我们的关系，这一关系在其话语过程中通常是独立的，是它设定了我们的位置和极限。即使我对这条法律提起诉讼，她也会把我的诉讼变成对她自身荣耀的肯定和确认。但是，她也时刻渴望我们的诉讼。为了使自己紧贴我们这次研讨会的主题，也为了使自己服从今天大会的法律，我选择了《“一个故事”》（或称《白日的疯狂》），并做了一些讨论。我也从不同的轨迹或多种可能路线的无限序列中孤立地尝试了一种阅读方式（如果不是一种阅读类型的话）。我在每一层意义上指出了这些阅读路线、这些开头、或这些新开头的生成性原则：但我只是站在其中一个视角上讲的。如果在别的什么地方，即按照其他主题要求、其他的研讨会或讲座、其他处于同一位置上的我/我们关系，我照样可以沿着其他轨迹或路线进行阅读。

然而，我却不可能得出任何一般性的结论，因为这样做是愚蠢的。我甚至不知道在这种场景下准确地发生了什么，也不知道我今天的演讲或表述准确地说了些什么。也许，我们在一眨眼间能见到的东西只是法律的疯狂，即也是秩序的疯狂，理性的疯狂，意味和意义的疯狂，白日的疯狂：“但通常的情况是”（“我”说）“我什么也没有说就要死去了。这时，我相信我真正面对面地看到了白日的疯狂；实际的情况是这样：日光彻底疯狂了，她的

---

* 此句原文为法语，以下方括号皆同。

视觉彻底模糊了；她在没有任何理性的情况下袭击了我，而且没有任何规则，没有任何目标。在我的生命中，这一发现真是令人紧咬牙关。”

我是一个女人，而且非常美丽；我的女儿就是法律，而且对我发狂了。我在沉思我的女儿。我的女儿对我发狂了，这就是法律。

法律疯狂了。法律对“我”疯狂了。在整个白日的疯狂中，我都看见了它。[1] 这就是我对类型的自我画像。

法律彻底疯狂了。法律彻底疯狂了，法律就是疯狂；但疯狂并非是法律的原来意义。没有法律，就没有疯狂；疯狂必须和法律结合在一起才可以理解。这就是法律，法律就是疯狂。

在此还有一个普遍特征：法律的疯狂是为了我的疯狂，白日疯狂地热恋着我，我女儿的幻象对我、对她的母亲都发狂了，等等此类。但《白日的疯狂》，它却是没有任何叙述的《一个故事?》，它怀有这样的标题同时又使这样的标题流产，所以它决不是这种普遍特征的典型例证。绝对不是，一点都不是［一点都不］。这并不非是任何普遍或一般整体的例证。绝对不是整体的例证，一点也不是。对于整体而言，它以结束的形式开始，而且离开其本身，它永远也结束不了这个开始；它总是处于她自身没有边缘的疆界上；它大于或小于整体，而且什么也不是。《一个故事?》将绝对不会是典型的。再者，就其整体而言，它将会在总体上是反典型的。

这种类型总是在所有类型之中才能够起秩序的原则作用：相似、类比、个性及差异、类型分类、组织及树状谱系、理性的秩序、不同理性的顺序、意义的意义、真理的真理、自然的光线以及历史的意味。现在，对《一个故事?》尝试性阅读就显露了类型

---

① 在这一语境下“Eame regarde”可能有多种意义：“这事与我有关”；“它在凝视我”；甚至是“伊德（弗氏语）在凝视我”。

的疯狂。疯狂以其最令人眼花缭乱、最使人眩目的形式生成并显露了类型。在《一个故事?》的创作中，在文学上，她（即疯狂）在实践所有的创作类型；她（疯狂）吸收了所有的创作类型但从未使自身完全融合于类型总集合的序列之中。这确实具有讽刺意味。具体地讲，她（疯狂）在开始转动彼得逊所设计的、像一轮精神错乱的太阳那样的一个类型轮盘。[①]而且，她不仅在文学中是这样，这是因为在隐藏分割模式和类型的疆界中，她同时淹没和划定了文学与其他学科领域的疆界。

于是，他们便这样说：这就是类型的全部，这就是"我"跪在文学的边缘上所能看到的一切。简言之，这就是法则。这就是法则的召唤。[法则在召唤。]"我"所看到的以及"我"所说的就是我在这个故事中所发现的我/我们的位置与关系，也是我所召唤我们的位置与关系。[或我/我们召唤的位置与关系。]

① 朱里斯·彼得逊，德国美学家，生活于本世纪初。他设计了一种可囊括所有文学体裁的图形，形状似一个轮子。请参照《原文本导论》，第56—60页。

# 《尤利西斯》留声机

## ——听人说乔伊斯内心的"是"

1984年第9届国际詹姆斯·乔伊斯研讨会在法兰克福召开，德里达应邀致开幕词。此前他已经在一些场合清楚地说明了乔伊斯作品对他的重要性，并在他那时发表的关于乔伊斯的一篇文章《给乔伊斯的两句话》中（那篇文章给乔伊斯的《芬尼根守灵》更大的关注），讲述了这种重要性对他依然如故。但听众中没有几个人能对那冗长、详尽、周而复始、不可预测的、时常是对《尤利西斯》的荒诞的讨论有所准备。他的发言是由看似平淡无奇一句话"Oui, oui, vous m'entendez bien, ce sont des mots français"来开场的。

那篇文章将自身的故事、《尤利西斯》文本的片断、德里达在别的文章里曾详细讲述过的论点编织在一起，这种漫游式的途径摹拟了乔伊斯的小说（和它的先例荷马史诗）以及一个关键的论点：机遇与需求之间的必要联系。对它的第一批读者中的大多数人来说，这个途径肯定是个偶然的轨道，而现在已经成为大多数人所熟悉的、精心安排的诡谲的路径，一系列既不断回到自身、同时又把自身展开到已确立的界限以外的循环运动。而德里达的观点之一——在《逆时格言》里首次宣布——是，我们所称的"偶然事件"只因为一套代码和关系事先存在才成为可能，所以他派给《尤利西斯》中的伊里亚（Elijah）的角色是总电闸操作员。但这强调从另一面看，Elijah也是个始料不及的人物，其不可预见性

逐渐变得特别复杂（而且德里达也把自己——乔伊斯成就的旁观者，与这个人物联系起来）。

这个讲座的主旨是，乔伊斯的作品代表了现代大学知识领域最包罗万象的综合，也囊括了对它自身能写出来的一切东西。这种创作方法所引发的笑声是对那些分析的、系统化的努力的嘲弄，是对那些试图说些新东西的人的讥讽。但也正是这个文本极度包罗才使那些新的、全然是另一个事物的出现、在一种新情况里产生偶然的组合成为可能。因而乔伊斯的作品里发出的笑声就有了另一个样式，一种积极的肯定（即使是转瞬即逝），我们可以把这种首肯与马拉美的《摹拟》所暗示的那种“文学”的瞬息即逝的表象加以比较（参见上面第 177 页）。两种反应都是必要的，而且两者在德里达对《尤利西斯》的讨论里表现得都很明显：他不辞辛苦在文本里挨个数“yeses”（“是的”）这个词，玩味着点缀在他奔波于俄亥俄到东京、东京到巴黎、撰写该文时的历史偶合。

正是《尤利西斯》中的“yes”（“是的”）给这个讲座的诸多时间顺序提供了联系。这个似乎简单明了的词很快就使它所有已经习惯了的、“哲学的”语言学分类不再那么确定。在德里达手里，它开始显示出许多与另外一些术语的亲缘关系——差异，补充，踪迹，再标记，隔膜，等等——展示出全部命名和分类的不可名状的先决条件。每开口说话都含有一个最小单位“是”，一个“我在这儿”（德里达在《尤利西斯》里发现了一些电话谈话，并借以陈述这个观点）；一个肯定，不管发出声音还是不发出声音，这个肯定“先于”（不是时间或逻辑意义上的）那个说出来的“我”。但“是”的另一个关键特征是，它永远是个反应，这一点在结束《尤利西斯》的莫丽·布鲁姆的话里得到充分演示，即使在它是对自个儿作出反应时也是如此；也就是说，它永远要通过另一方的传递［Oui dire（说是）——永远是ouï dire（传闻）］。“是的”不只突破时间，也突破空间，因为它永远要求一个奉献，一个重说“是的”的意愿。随这个中继或传递、相异又因循、整个自我身份

的必要的丧失一道而来的是把握空间（空间和时间），留声（书写和言说），记忆，记录录音，电脑处理，最终成为乔伊斯的庞大机体。换言之，一个乔伊斯工业的可能性——当代人文学科的巅峰和辉煌的讽刺画卷——就从那表面简单的“是的”所确立的距离里产生出来；这个工业为它提供研究手段（这些手段从根本上说，就是西方哲学传统使用的手段）和材料。同时，因为它的工程——进行整体化，理论化，正规化，诠释，考古，工具化——都要求消除那个自我差异和间隔，正是这个“是的”使它的任务无法完成，使人无法设想在乔伊斯研究里会有“称职”学者。正是这个终极的不可能性使乔伊斯研究有了机遇，如果它愿冒那个风险的话（比如，邀请外人参加有关的研讨会）；因为它如果不是因为那不可估算的“是的”自我差异的话，答案至少在原则上已经昭然，而乔伊斯式笑声的惟一样式就会是嘲讽式的。

像往常一样，德里达是对他所认为的乔伊斯文本在给定时刻里的惟一性做出反应：它的百科全书式的雄心（甚至可以说，德里达想象出一个文本，比乔伊斯本人的更能满足这些雄心），它的复杂连接性和偶然组合的突出地位，它的双重效果的喜剧气氛（我们可以回顾一下《尤利西斯》研究传统，这个传统把评论家看成基本上是讽刺性的或是使生活更加丰富多彩的肯定性的两个对立的阵营），它与交际网络的瓜葛（就技术的和更广泛的意义而言），对自身关系的关切，能产生一个国际性工业的非凡能力，两年一度的国际乔伊斯学术研讨会就是这个工业的最瞩目的标志（但我们也许会注意到，被常常当作乔伊斯和德里达之间主要的亲缘关系的那个“能指游戏”在这里并不那么重要）。为对这种惟一性作出大致的反应，为在乔伊斯的签名下签上自己的姓名（两个签名就像所有签名一样既是独一无二的，又是可以编成程序的；而且像一切签名一样都涉及一个“是的”，正如一切“是的”都涉及一个签名一样）。德里达利用从《尤利西斯》里找到的一整套形形色色的例子，这些例子点出所讨论问题的主题——尽管他明确指

出，说明的过程永远需要某种粗暴的“断章”。当然最引人注目的还是“是的”的出现：显然，即便是《尤利西斯》里没有一个实实在在的“是的”，讨论依然会照样进行——但这个词的例子数量和种类，特别是这个词在最后一章里的功用，使德里达有可能集中对乔伊斯的成就做出强有力的反应。

Oui，oui（是，是的）。你们听我讲，这些是法语单词。确实，我甚至不必用另一个词语去加强我的意思，你们只要听到了第一个词，oui，也就是说，如果你们的法语还不错，就能听懂，这次乔伊斯研讨会的组织者慷慨地授权我或多或少的以被认为是我的语言的那种语言给你们作演讲，尽管最后那个表达方式很可能被看成是英国式的。

但是oui这个词能引用或翻译吗？这是我打算在这个讲话里提出的问题之一。我刚才抛给你们的那些句子，可以翻译成另一种语言吗？我开头用的那个句子，正是被轻率地认为是莫丽·布鲁姆的内心独白开头和结尾用语。也就是说，oui的重复，不可能单是个“提及”就可了事的，它以自己的方式使用两个oui，也就是我现在引用的这两个oui。在我开头的一句话里，你们不可能确定，而且你们现在依然无法确定，我是对你们说oui还是我在引用oui，说得更概括一些，我是否两次提及oui，提醒听者我引用的确实是个法语词。

在第一种情况里，我肯定，默认，赞许，同意，答复，或做出承诺；不论如何，我承担义务，并签字划押：重新启用古老的言语行为理论对use和mention的区别（只在某种意义上有用），oui的使用一直与签字的那一刻有牵连。

在第二种情况里，我引用或提及oui，oui。如果引用或提及的行为也无疑预先假定某种签名、对提及这一行动的某种肯定，那么，这种行为依然是暗示性的，而暗示性的oui不应和被引用或被

提及的 oui 相混淆。

因此，当我以"Oui，oui，你们听我讲，这些是法语单词"这个句子开头时，你们仍然不知道我到底说或做什么，事实上你们根本没有确切地听见我。

我重复一下前面提出的问题：如何将我给你们的那些句子翻译出来？只要它们提及或援引 oui，重复那个法语单词，根本上讲，这样翻译就是滑稽的，不合情理的：是，是的，这些不是法语单词。在《论方法》(Discours de la methode) 结尾，迪卡尔解释为什么他决定用自己国家的语言写作，而《论方法》的拉丁文译文干脆略去了这一段文字。用拉丁文写一句话的意义是什么？这个意义正是对我为什么现在用法文写作的原因的解释。的确如此，那拉丁文翻译是惟一粗暴抹去法文的那句话的肯定意义的例子。它不仅仅是许多翻译中的一种；它宣称，根据当时哲学学会的法规，将以它的真正的语言把"Discours de la methode"带回到真正的原义上去。但是这个问题还是留给另一讲去讨论吧。我只想指出，一种语言通过自身显示出的肯定是不可译的，语言里的行为语言自身，这种行为以这样的方式做双重肯定，一次把它说出，一次说它已经说出，这个行为为再标志开辟了空间，同时这个空间以同样的双重途径蔑视并要求翻译。根据我在其他地方冒险讨论过的关于巴贝尔的名字与历史的区别，那个剩下不能译的东西从根本上讲正是那个要翻译的东西，惟一可译的东西。可译而必须译的正是不可译的。

你们已经意识到，我正在为向你们讲 oui 这个词，即那个 yes (是的)，做铺垫或至少是关于 oui 的某些样式，现在我要更明白地概括地重点讲《尤利西斯》里的一些时间上的先后顺序。

不再去管那些纷扰，不要那些循环往复，不要那无休止的周而复始，绕过那个险阻，以期盼一个更好的开头，就像我们法语说的那样，我一头扎入水里，决心和你们一起迎接机遇；根据那些数字和筹划的过分确定，在乔伊斯那里，幸运总是掌握在法则

的手里，在意义的手里，在计划的手里。但机遇的偶然性质，偶然的随意性是让自己被确认，被采纳的，是的，甚至在它们发生时就被认可。在它们发生时，也即是说，在《尤利西斯》里而不是在其他什么地方，让合法的血缘关系飘忽不定的家系方面的偶然机遇。在布鲁姆和斯狄芬之间，这种偶然性再清楚不过了，我将很快回到这一点。

我说将自己投入水中。具体些说，我想的是湖里的水。但你们知道乔伊斯原话的含义，也许会以为我指的是海里的那只瓶子。但对乔伊斯来说，湖里的水对他不是不可能，我马上就要演示这一点。

我对那次掷骰子说 oui，同样让你们也这样说：我给它一个适当的名字——东京。

东京：这个城市处在那个通向都柏林或 Ithaca 的西边圆周上吗？无目的的漫游，随意的浏览引我到了这一段文字（“Eumaeus”，The Shelter，Ia. m）。在这一段文字里，布鲁姆把“偶然相遇，讨论，跳舞，泛舟（或“争吵”）（row），老水手叫做今天如斯、明日不再的一类，把夜间无事瞎混者等称为事件的星河系，所有这些造就我们所生活的精巧小世界”（U，567）。“事件的星河系”被译成法文的“gerbe（一捆）de evenments”略去了 milk（牛奶），所以 milky tea（奶茶）在《尤利西斯》里到处流淌，并将它变成了一条 milky way（银河）或“星系”。让我再迂回一段路，一段引语：当 yes 一词在“提及”里或引语里被重复时，我们想知道 yes 究竟发生了什么事。当它成为一个商标，一种不可转让的商业许可证明时，yes 到底会怎么样呢？因为我们正在这里的 milk（牛奶）里打旋，当 yes 成了，是的，酸乳酪牌子或品名时，它到底发生了什么事情？我将回到俄亥俄；这个地方在《尤利西斯》里是被明确标志出的。俄亥俄有一种“彤侬（Dannon）的酸奶叫做 YES。在盖口上的 YES 商标下面，有这样的一条推销口号：“我敢打睹你不能对 YES（是）说‘不’。”

"机遇的偶然性"解释了我正在引用的这段文字。稍后，Tokyo（东京）的名字出现了：突然，犹如一份电报，或是报纸一版里的一个标题，The Telegraph（电报），在布鲁姆的胳膊肘下面就会看到，"就像通常发生的那样"——如同在这一段的开头所说的那样。

东京的名字与一个战役相联系。"伟大的东京战役"。不是特洛伊，而是 1904 年东京，这是与俄国人进行的战争。我一个多月前正在东京，就是在那里，我开始准备这个讲座——或者说，我开始对一个袖珍盒式录音机口述这个讲座的主要意思。

我决定这样确定日期（确定日期就是一种签字）：五月十一日早晨，我在奥仓饭店地下室的一个所谓的新闻机构寻找能展现日本湖泊或我们所称的内陆海的明信片。我的脑子里闪过一个念头：沿《尤利西斯》里湖的岸边，沿生命之湖地中海和在医院里的情节里提到的死亡之湖湖之间的湖滨冒险大旅行，就像书中写的那样，充满母亲的象征："他们列队进入那干涸的海死亡之湖……一直到达他们长途跋涉找水喝的死海……"（U，411）。这就是我最初为这个关于《尤利西斯》的讲座所想到的，就像你们用英语所说的那样，讨论那个明信片的场景，在某种意义上与我在 *La carte postale*（法语，明信片——译著）里做的正好相反，在那里我试图在舞台上重现《芬尼根守灵》里邮递系统的五花八门（噪杂，混乱）（babelization）。你们肯定比我更了解整套明信片暗示这样一个设想，即尤利西斯环地中海的航行的地理属性可能有明信片或邮件发送地理属性的结构。这一点将逐步加以说明，但现在我想讨论一下詹姆斯·乔伊斯说的一段话。在这段话里乔伊斯把明信片等同于一个出版物。任何一篇公开发表的文字，任何一个开放的文本，都像打开的信的表面，因而也像明信片那样被提供给读者，毫无隐私，连同地址一起包容进来，从此被密码化的而且同时定型化的语言质疑，并且正是被那些密码和数字变得繁琐。相反，任何一种明信片都是一种公开文献，其隐私被剥夺，而且更有甚者，也因此把自己和盘托出交给法律。乔伊斯的确是这样说

的:“——而且更有甚者,J.J.(乔伊斯)(它们可不仅仅是名字的缩写)说,一封明信片就是一个出版物。在撒德戈罗夫对霍尔(Sadgrovev Hole)的案例里有足够证据以证实恶意。在我看来,一个行为可能是谎言(U,320)。把它用另外的话说就成了:法律要寻根问底予以起诉的是行为的原因,但是也可能行为自身没有反映真实。起初,语言行为……

我们对那明信片的追寻、传递,可以在莱革·维里(Reggy Wylie)先生的明信片里,也就是那个盖迪(Gerty)能撕“成一大堆碎片”的“他的愚蠢的明信片”里找得到(U,360)。在别的一些明信片中,有一张“给富林(Flynn)”的明信片,布鲁姆记得他忘了在那张明信片上写上地址,这也就解释了佚名发表的性质:除那个承认收到一封有某个不可摹拟的签名的人以外,明信片没有合适的收信人。《尤利西斯》就是一张硕大的明信片。“莫里昂夫人,我是否在那张明信片上像我送给富林的明信片一样忘记签名了吗?”(U,367)我是以东拉西扯的方式提起这些明信片的,更确切些说,是以一条叙事的途径,而我无法每次重构这种途径。这里必然有一个方法上的问题,我将很快回到这个问题。没有地址的明信片不会让自己被遗忘;它正是在布鲁姆寻找一封放错地方的信的那一时刻让布鲁姆记起它的:“我把那封信放哪儿了?是的,好吧。”(U,365)我们可以假定,这里的肯定性的“是的”伴随并确认记忆的恢复:那封信的地方找到了。稍后一些时候,在莱革的“愚蠢的明信片”之后,有“愚蠢的信”:“我太高兴了,早晨在洗手间我没有在她那‘我要惩罚你’的愚蠢信上做那件事。”(U,366)让我们留出足够的时间以便品味洗手间的香气和这封信的报复。你们可以追溯 Molly 说的那些挖苦布林(Breen)的话,看到憎恶的加剧:“现在[他正]穿着拖鞋到处寻找一千英镑买一张明信片起来起来啊我的心肝梅伊。”(U,665)

我正在东京奥仓饭店一条地下通道里买明信片。接着在想到“机缘”以后,又以电报文体提到“东京大战”,不合法的家系图

和行踪不定的将斯蒂芬与布鲁姆联系起来的种子，“事件的星河”等，这是另一张明信片里的段落。这一次不再是没有地址的明信片，而是没有留言的明信片。因此我们可以说是一封没有文本的明信片，这样的明信片可以被减缩到仅仅是一幅照片和一个地址的结合，凑巧的是这个地址也是虚构的。这个无留言的明信片的收信人是个虚构的读者。回到这个问题前，让我们经“东京”完成这个圆周。我必须引用“东京”这一段故事，它与布鲁姆和斯蒂芬之间就“归属”这个话题的不同寻常的对话十分接近：“你以为，斯蒂芬半开玩笑地反问到，我因为属于被简称为爱尔兰的Faubourg Saint Patrice，就是大人物了。”（U，565）

“我还想再问一句，布鲁姆先生含沙射影。”法文将“再进一步”译为un peu plus loin（再远一点，——译著），这个译文得到乔伊斯的认可，并且也签了名。但这个法译文除了别的问题外，还缺乏（由a step farther“再进一步”到）stepfather（继父）的联想。以所有亲缘关系上的基因交叉和偶然播撒狂想为核心，梦想通过抱养和儿子的归来、或与女儿结婚的途径得到合法性的梦想。但我们无法讲清楚谁属于谁，什么属于谁；什么属于什么，谁属于什么，没有可归属于的主体。正如那明信片没有所有者一样：它依然没有任何指定的收信人。

——可我怀疑，斯蒂芬打断他的话说，因为爱尔兰属于我，因而一定重要。

——什么属于？布鲁姆问，他侧过脸来，心想他或许误解了他的话。请原谅，我没有听清后面的话。是什么？你……

斯蒂芬加快了节奏：“我们无法改变这个国家，让我们还是换个话题吧。”（U，565—566）

但到东京去并不足以改变这个国家，更不用说改变语言。

然后，过了一会儿：又回到给一位虚构收信人那封无留言明

信片的那个话题。布鲁姆想起那些碰运气的遭遇，那一系列事件，他想到了写作，就像我现在正在做的一样，记述发生在他身上的那些事，他的故事，如他所说的“我的经历”，他想写成某种大事纪，新闻报纸里的日志，自由联想，无拘无束。现在，我们正在接近那封快要到达东京的明信片：“相遇的偶合……一系列事件……为使那光辉的时刻更加灿烂，他寻思不管什么事会来临，他如果着手写作的话，是否会像菲力浦·毕尤弗先生一样交好运（德里达斜体）。设想他若按通常惯用的方法（正像他完全打算做的那样）动笔写作，每栏 21 先令，比方说题目就叫《我在出租车站的经历》。”（U，567）

我的经历既是黑格尔的“意识经验的科学”意义上的我的“精神现象学”，也是那个伟大的循环往复、尤利西斯自传—百科全书式的环球航行：把奥德赛的冒险看成是精神现象的说法一直就有。这里，精神现象将取有意识和无意识的日志的形式，也许是书信、电报、类似 The Telegraph（电讯报）的报纸（远距离写作）的形式，或明信片的形式，其惟一文本有时从一位水手的衣袋里掏出，上面什么也没有，只有幻影幽魂的地址。

布鲁姆刚刚说起“我的经历”：

> 《电讯报》粉红色的体育增版，撒了一个实实在在的谎言，正如通常那样，就放在他的肘旁，在他正对一个属于他的国家和以前的那幅画谜感到困惑、远不满足时，那只船从布利吉华特驶来，那封明信片是送给阿·鲍丁的，发现船长的年龄，他的眼睛（德里达：我强调眼睛这个词，我们将回到这个词）漫不经心地掠过进入他的专业领域的各种标题，无所不包的内容今天给我们每日新闻。他先是有点吃惊，但随后便弄清楚只是关于一位叫杜·伯易斯的打字机代理商的什么事或类似的事。东京大战。在爱尔兰做爱造成两百英镑的损失。（U，567）

我不打算在这里分析这个“东京之战”战场的详尽情况。这方面的专家会无穷尽地讨论下去；讲座的局限性只允许我向你们讲述，我在东京的经历，就像一封明信片被抛向大海；然后在顺便提及 yes 一词时，提出关于机缘的问题，关于作为专长的乔伊斯式经验的问题：什么样的人才算的上是专家？在乔伊斯研究方面有博士头衔的学者？乔伊斯研究机构的宗旨是什么？这个机构使我今天荣幸地来到法兰克福，对这份热情款待我应该怎么想？

布鲁姆把对那明信片的暗指和另外一种已经做了纯联想式并置的东西并置起来，这种并列明显没有多大意义，但这个无意义却是被强调的：它是关于那位船长的年龄的问题，对此我们只能猜测，而不能在提出一连串事实、一幅画谜中与眼下讨论问题无明确联系的图像之后精确地计算。但是，就像人们通常理解的笑话那样，船长就是一船之长。事实上明信片正是那水手所说的那张明信片，水手是一个海上旅行者，像尤利西斯一样在周游了地中海后归来的一位船长。在几页以前，在同一地方，同一时间：“——哈！那位水手若有所悟地答说，自从我首次加入以来，我已有了一定的环球航行的经历。我曾到过红海。我到过中国、北美和南美。我见过够多的冰山，那是咆哮的野兽。我到过斯德哥尔摩，到过黑海，到过达达尼尔海峡，在那位所有驾驶过船的船长中最残忍的船长达尔手下干过活。我见过俄国……我见过秘鲁的食人生番……”（U，545—546）

他什么地方都到过，惟独没有去过日本，我自语道。就在这时他从衣袋里掏出一封无内容的明信片来。上面地址是虚构的，就像《尤利西斯》是虚构的一样。而这张明信片正是这位尤利西斯口袋里装的惟一的东西：

他从里面的衣袋里摸出一张带图片的明信片，那衣袋似乎是个宝库，他把明信片从桌面上推过来。明信片上印的字写着：

Choza de Indios. Beni，Bolivia.

所有的人都把注意力集中到展示的情景上，眼睛盯着一群穿着条纹遮羞布的野蛮妇女。

他的明信片成了初出茅庐的先生们注目的中心，起码注目了好几分钟。

布鲁姆先生没有表现出惊讶，毫不做作地翻过明信片，察看那部分被抹得看不清的地址和上面的邮戳。上面写着：Tarjeta postal. Senor A. Boadin，Galeria Becche，Santiago，Chile. 他特别注意到，明信片上显然没有发信人的留言。他不是个寻找并相信骇人听闻的故事的人，但是他发现了他的名字（假定他就是那个他所代表的那位水手，而且在某处严格地依次列举了罗盘方位之后在非虚假的旗帜下航行）和那个虚构的邮件接收人之间的不协调，这个发现使他对我们的朋友的诚意（bona fides）有了怀疑。然而……（U，546—547）

我正在东京买明信片，买有关湖泊的图片，而且要在《尤利西斯》中的 yes 这个问题上给“乔伊斯学者们”做一个骇人听闻的演讲、还要讲到乔伊斯研究会的制度。我正在奥仓饭店地下室的一个商店里，很偶然地有个“巧遇”——发现了一本题为《十六种避免说“不”的办法》的书，这本书是麻木今井写的。我相信这是一本关于商业外交大全的书。那本书说，出于礼节，即使他们的意思是“不”，日本人都尽可能避免说“不”。当你的意思是“不”但又不说“不”时，你们如何能使那个不说出来的“不”被听见呢？又如何将这样的“不”翻译成“是”呢？对付像“是”和“不”组成的奇怪的一对时，翻译的意义是什么呢？这就是等待我们回答的问题。紧挨着这本书，在同一个书架上有一本同一个作者写的书，同样被译成英文：《永远不要把“是”当成答案》。“是的”不指名任何东西，不描述任何东西，其语法和语义地位疑窦

最多，如果对这样一个怪词，难以进行明确的、当然是元语言学上的界说的话，似乎至少可以做出下面的肯定：它必须被当成是个回答。它一直是以答案的形式出现的。它在另一个的后面发生，至少是含蓄地回答另一方的要求或问题，即使我的另一方，即我还作为另一方来说话。正如布鲁姆可能说的那样，yes 意味着对于另一个的呼唤而言的一个“隐在的相信者”。yes 不论何时都有答案的意义、功能和回答的使命，即使像我们将要看到的一样，这个回答有时具有独到的、无条件承诺的力量。我们的那位日本作者告诫我们永远不要“把 yes 当成回答”。这种说法有两个意思：“Yes”可以指“No”，或 yes 不是个回答。在它所处的外交—商业性的上下文以外，这种谨慎能使我们取得更大的成功。

但我要继续编写我的经历。当我正把这些题目写下来时：一位最典型的美国旅游者在我的身后发出一声叹息：“这么多的书！哪一本是最权威的书呢？有这样一本书吗？”那是一家十分小的书店，实际上是个新闻机构。我几乎这样回答：“是的，有两本这样的书，《尤利西斯》和《芬尼根守灵》。”但我把这个 yes 留给我自己，没说出来，我只茫然一笑，就像一个不懂那种语言的人一样。

到现在为止，我向你们所讲的仅仅是《尤利西斯》中的信件和明信片，打字机和电报，还没有讲到电话，而我必须给你们讲一个与电话有关的经历。长久以来，我一直想——今天也是如此——我将永远不会给乔伊斯专家们讲乔伊斯。但说起乔伊斯，什么样的人是专家呢？这就是我的问题。今年 3 月，当我的朋友让-米歇尔·拉巴特打电话问我演讲的题目时，我十分困窘。那时还没有个题目，还不敢有什么打算。那时我只知道我想讨论《尤利西斯》中的 yes。我甚至试着随意数它在书里有多少：所谓的原版里有不少于 222 个 yes（我们比过去更了解在使用原版一词时应如何谨慎）。初步计算得到的肯定只是个大概数字，而且只考虑了明确写出的形式，即 yes 这个词，因为还有没有 yes 这个词但有

yes 这个意思的另外一些例子。确实不同译本里 yes 的数目不尽相同，这是个主要问题；法文版增加了不少 yes。大约有四分之一之多的 yes 是在被很有创见地称为 Molly 的独白里找见的：从有 yes 这个词的那一刻起，独白里就有一个间隔，另一个是在电话交谈里找到的。

当让-米歇尔·拉巴特给我打电话时，我已经决定研究一下——如果可以这么说的话—《尤利西斯》中的 yes，以及乔伊斯研究专家们的制度，而且要追问 yes 一词被书写，被引用，被重复，被记录在案，被录制，被灌成留声机唱片，或作为翻译或转化的对象时，究竟发生了什么。但那时我还没有标题，只有一个数据和一张纸上的片言只语。我让拉巴特稍等片刻，便走到楼上我的卧室里，看了那张纸一眼，脑子里闪过一个诱人而简洁的、有电报式语序权威性的题目：hear say yes in Joyce（“听人说乔伊斯内心的‘是’”）(l'ouï dire de Joyce)。于是，你们正接纳我，乔伊斯之说 yes，以及听到的说或“是的”，“说是的”传播开去，犹如一条引语或是一则传闻，借耳之迷宫循环复往，周而复始，而我们只有通过听说（ouï-dire）才能知道。“听说 yes，‘l'oui-dire 和 l'ouï-dire 的意义，只有在法语里才能显示出来，利用那不易察觉的（被掩盖的），纷繁复杂的同音异义词，即一个点的 oui 和两个点的 ouï。不可翻译的同音异义词只能被听到（即通过听说）而不是用眼睛看。顺便说一下，最后一个词“眼睛”（eyes），使 yes（是的）成为自己的一个词素，看得到但听不到。《尤利西斯》中的 yes 只能是被写出又说出的标记，它既被当作书写单位发出声来，又被当作语音单位加以书写，是的，简言之，被灌成留声唱片。

我认为 ouï dire 就是个好题目，既达到不可译程度，又能解释我要讲的乔伊斯的 yes 的意思。拉巴特在电话里对我说了声“是的”，就是说这个题目很好。几天后，不到一个礼拜，我收到了拉巴特的令人佩服的书，Joyce，portraite de l'antenr en antre

lecteur (《詹姆斯·乔伊斯：权威的阅读》)(James Joyce, Authorised Reader)。那本书的第四章题为 Molly: ouï-dire (带两个小点)。"奇怪的偶合，布鲁姆先生对斯蒂芬透露，没有一丝强加与人的意思，"这时正是那位水手承认他早已经知道西蒙·戴德拉斯是什么人；过了一会儿，布鲁姆碰见斯蒂芬时说，"真是巧遇"。所以我决心将它做为副标题以记念这个偶合，同时相信，这样的标题不一定适用于类似的故事。

正如让-米歇尔·拉巴特能确认的那样，正是在类似的另一个偶然相遇中——那时我正和母亲在一起，开车在巴黎的一条街上行驶，一看见让-米歇尔·拉巴特，我就跳下车来——后来，在我从日本回国后，我们说这次偶合肯定是由某种严格的计划以某种方式"打电话"安排的，由于这个计划预先录制的必要性，就像电话咨询服务一样。即使它要通过大量导线，但必须汇集到某个电话交换机，并分别对我们起作用，这一个与另一个相互作用，这一个在另一个前，而没有任何合法的从属关系可言。但这个通讯和打电话的故事并非到此为止。拉巴特必须用电话把我要演讲的题目转告另一个人：这不会不在专家交流里产生某种具体的乔伊斯式的和程序化的变形，就像我有一天接到克劳斯·莱希特(Klaus Reichert)发来的一封关于第九届国际乔伊斯学术研讨会的信一样；我从这封信里摘录这样一段话："我很想知道你的 Lui/Oui's，我以为这也可以拼写成 Louis，据我所知，乔伊斯的作品里找不出 Louis。所以不管从哪个角度那个题目听起来都很有意思。"

在拉巴特、莱希特和我之间至少有一个主要区别，正如你们和我之间的区别一样，这个差异就是能力。你们都是专家，都属于一个最著名的学术机构。它带着一个人的名字，这个人做了一切，并允许它的存在，让这个研讨机构不可或缺，让它需忙碌几百年，犹如在某个新的通天塔上再"刻一个名字"一样。这个机构可以被看成是个强大的阅读机器，一个签名和反签名的机器，以

他的名义运转，以他的“专利”运作。就像对于上帝和那巴比伦人想建造的通天塔一样，它是这样一个机构，他为这个机构所能做的一切，都在使它成为原则上不可能的和不适当的，都在事先将其结构消解，甚至毁坏那能力的概念，正是在这个概念上设想会有一天机构合法性会建立起来，不管我们现在着手的是知识能力还是技能。

回到这个问题之前，也就是说，在回到你们和我正在这儿干什么这个问题之前，作为有能力和无能力的例证，我将在那个电话交谈上再多待一会儿，然后停住打断与让-米歇尔·拉巴特多少有点类似心灵感应式的交流。截止目前，我们已经积攒了信件、明信片、电报、打字稿，等等。应该记住，如果《芬尼根守灵》就是那位文学家和邮差建造的通天之塔（理想）光辉的理想，邮政差异、遥控以及远距离通讯之主旨就已经在《尤利西斯》里很有力地在起作用。而这一点一直被说成 en abyme. 比如，在 The Wearer of the Crown（“戴王冠者”）中：“在邮政总局的门廊里，擦皮鞋的被召来擦皮鞋，两侧印有王室缩写字母 E. R. 的国王陛下的朱红色的邮政车停放在王子北街，正接纳着哗哗投进去的装满信件、明信片、信卡、包裹、保价的和付过邮费的邮件袋，有送往当地的，有送往外省、英国以及海外的邮件袋。”（U，118）。这种遥控技术，就像我们谈论电视一样，不是文章内容的外在成分；它对意义的内涵起着最根本的影响，甚至实际上最短的那个词，即电话传声表述或笔录的 yes 都影响甚大。这就是为什么一封明信片，或一份电报的环绕地球漫游的电话困扰症（或者，如果你想的是一个留声机或回答机，一个电报电话的困扰症）的永久嗡嗡声改变着意义。

如果我没说错，第一个电话里响的是布鲁姆的话：在标题为“And It Was the Feast of the Passover”（“逾越节之盛宴”（U，124）里有“最好先给他打个电话”的文字。在稍前一些地方，他有点像唱片一样机械地重复这个祈祷，那是个对一位犹太人说来

最严肃的祈祷，是个永不会被允许成为机械的、留声机式的祈祷：Shema Israel Adonai Elohenu. 如果我们或多或少合法地（因为当我们以叙事式的转喻为基础提取某个片断时，根本就是合法的）从最明显的故事线索里将这个因素取出，我们就可以讲无限遥远的上帝（打给“阴茎包皮收藏家”或他打来的一个对方付费长途电话）和以色列之间的电话交谈 shema Israel Shema Israel 的意义就像你们知道的那样，是呼叫以色列，以色列，听着，喂，以色列，请接到名字叫作以色列的那个地址，一次直接通话。那个“最好先给他打个电话”的情景发生在《电讯报》是 Telegraph，不是 Tetragraph 四字母词；四边形）的办公室里，布鲁姆刚好停下来看一种打字机，或是一台排字机器，或一架字模排列机：“他停住脚步看一台排字机正很有序地分布铅字。”当他从右到左“先倒着阅读”，再按正常顺序从左到右拼出 Patrick Dignam，即教父 Patrick 的名字时，他记起自己的父亲也从左到右地读犹太法典时的情景。在同一段文字中，就在 Patrick 名字出现的地方，可以读到一连串教父的名字，雅戈的十二个儿子的名字，等等，而“练习”这个词冒出两次抑扬顿挫地吟出这段教父的、完全属父系的祷文：“他很快地做那件事。需要作一些练习。”隔十二行以后，“他做那件事多快啊！熟能生巧。就在这之后，我们读到“最好先给他打个电话”这句话语：“plutot un coup de telephone pour commencer”，法译本是这样说的。让我们说：首先是一个电话。一开始肯定有个电话。

在行动或说话以前，首先是电话。开头就是电话。我们能听见电话铃一直在响，这电话铃声（coup de telephone）显然按漫无目的号码在响，但它却很值得玩味。在电话声里，启动了这个 yes 的内在机制，我们正是迂回着慢慢接近它。电话里的这个 yes 有几个方式或音调，不说别的，其中有一个方式或音调等于简单地说，我们在这儿，就在这儿，正在听，在电话线的另一端，准备随时做出反应，但此刻不是对任何事作出反应，而只是做好反应的准

备（喂，是的：我听着呢，我听见是你，和我准备回答你的问题一样，你也做好了准备，回答我的问题）。打电话一开始，就是一个 yes，一开头就是打电话。(au commencement du coup de telephone)。

在“Shema Israel”几页后和第一次电话后，就是在那令人难忘的、标题为 Memorable Battles Recalled（“回忆难忘的战斗”）的俄亥俄情景。(你们明白，一个声音很快就从俄亥俄传到东京之战的战场）之后，某种电话里传出的 yes 发出“砰砰”的回响，这响声唤起对宇宙起源的回忆。一位能干的教授刚刚去世，“——一个完整的抑扬音乐”！那位教授说道，“长音—短音—长音，”在“在俄亥俄！”、“我的俄亥俄”的呼喊以后，在“O Harp Eoilian”的开头（U，129)，能听见牙齿打颤的声音，那是牙医给病人清除牙垢发出的（如果可以的话，我可以告诉你们，去东京前，我到俄亥俄的牛津，在那里甚至买了一些清除牙缝垢积的拉线，也就是说，在 Ithaca 的一家药店里买了一架风奏自鸣琴。你们也许不会相信。你们错了；我讲的完全属实，可以证明）。当“那深厚的未被清洗的牙齿”由于牙缝拉线的作用震颤时，我们听到“砰嘭，砰嘭”的声响。这时布鲁姆问他是否可以打电话：“我只想打个电话问问一则广告的事。”然后“那电话机里面发出呜呜声”。这一次不是牙缝拉线声而是电话铃声，电话线在别的什么地方被称作“脐眼线”，这线连着伊甸园（U，43)。“——28……不，20，……44……，yes（对啦)。”我们不知道这个 yes 是否就是独白的一部分，对内心的另一个表示肯定（譬如说，是的，那是个正确的号码)，或是他已经和电话另一端的那一个正在交谈。我们无法知道，(因为）上下文被砍去，而该章也就这样结束了。

但在下一章“Spot the Winner”的末尾，电话里的那个“yes”又在《电讯报》的那些办公室里响起：“yes……这里是电讯晚报，布鲁姆先生在里间办公室里打电话。老阔？……yes，电讯报……到什么地方？……好，那家拍卖行？……好哇！我明白……

对。我会赶上他的。”（U，130）人们常说那电话是内心独白。当他想打电话时，“布鲁姆先生……走向那内心的门”；然后“电话里发出呜呜声”，最后，“布鲁姆先生从里间的办公室打电话”。这样就成了电话的内心，因为在现代任何带有“电话”名称的电器（设备）之前，电话技术只在声音里工作，扩大声音的书写形式而不借助任何仪器，如马拉美可能说的那样，是头脑里的电话交流，这个电话交流在phonē这个词根里表示遥远、距离、延异和间隔，同时建立、禁止、并且干扰所谓的独白。与此同时，以同样的方式，从第一次电话和最简单的发声，从oui这个单音节的准感叹词，更不必说那些被言语行为理论家用来例证行为句的yeses和莫丽在她的两人打的电话独白结尾重复的表示同意结婚的yeses。“Yes，yes，I do.”在我说到内心的电话技术时，或说到手淫时，我正在暗暗援引“The Sins of the Past”（“昔日之罪”）：（在一片噪杂声里）在那黑色教堂的阴影里，他至少与一位女人举行了秘密结婚仪式。他以内心独白的方式按d'olier大街的地址，打电话给丹娜小姐，一边说那无法说出的话，一边在邮亭里对着电话粗俗地表现着自己。（U，491—492）

在题为“A Distant Voice”（“一个遥远的声音”）那一幕里，电话空间特别引人注目。那个场景跨越了我们的网络的所有线索，能力和机构之自相矛盾，在这里以那位教授的形象、以那个词的所有意义，即在眼睛和耳朵之间的那个yes的重复表现出来。所有这些与电话有关的字行都可以从一段文字里找出：

**一个遥远的声音**

——我来接电话，那位教授说罢，便去接电话。

——喂？这里是《电报晚报》……喂？……是谁讲话？……是的……是的……是的……

……

教授走到里面的门前（又是里面!）。

——布鲁姆正在打电话，他说。(U，137—138)

布鲁姆在打电话。这样，教授无疑就给小说里一个特定时刻的一个特别的情况下了定义，但正如惯例一样，一个给每个表述以多层意义并一直允许有转喻推演（我不是惟一乐此不疲的乔伊斯的读者）的立体声文本，既是合法的，又是不合法的，既是被授权的，又是不适当的——那位教授也在为布鲁姆永久本质命名。它可以按这个特殊范例阅读：he is at the telephone（他在打电话）；他什么时候都在那里，他属于电话，他一下子变得固定和注定要在那儿。他的存在就是存在于电话旁。他与嘈杂的混合声音和回话机拴在一起。他之存在于此就是存在于电话旁，一个为了电话的存在，就像海德格尔所说的是为 Dasein 之死的存在一样。我说这话不是在玩弄字眼，海德格尔的 Dasein 也是个被电话呼叫的存在，正如我们从《存在与时间》里得知的那样，它永远是那样一个存在。正像我的朋友山姆·韦伯提醒我的那样，是一个只在电话里呼唤（der Ruf）的基础上对自己做出承诺的 Dasein，那个呼唤来自远方，不一定非借助词语，而且以某种方式不说什么。我们可以把《存在与时间》里关于 der Ruf 主题的整个第 57 章的每一个细节作这样一个分析，比如选用这样的句子：Der Angerufene ist eben dieses Dasein；aufgeruf en zu seinem eigensten Seinkonnen (Sich-vorweg……). Und aufgerufen ist das dasein durch den Anurfaus dem Verfallen in das Man：被呼唤者正是这个 Dasein；被传唤、被撩逗、被挑衅，直至它自身的存在的极限（在自身以前）。这样 Dasein 就被这个电话从坠落里呼出而进入到那个“他们”。不幸的是，我们没有足够的时间把这个分析在确实性（Eigentlichkeit）的用语范畴之内或之外进一步深入下去，而这所法兰克福大学对此保留着一些记忆。

——布鲁姆　正在打电话，他说。

——告诉他让他见鬼去，那位编辑立即说，X 是 Burke's 的公共房子，明白吗？（U，138）

布鲁姆在打电话，联在一个强大的网上，我将很快回头讨论这个网，从他的本质看，他属于一个多呼唤的电话结构，但他在打电话意味着有人在电话跟前等着他的呼唤。那位教授说，“布鲁姆在打电话”，而我则立即说，“乔伊斯打电话”，他说：他正等着某人回话，等待一个回答，这个回答是编辑——他决定文本的未来，文本的保管，或文本的真义——不愿意给的，他就在这一时刻让他下了地狱，进入 Verfallen，进入那些被查禁书籍的地狱。布鲁姆正在等待一个回答，等待某个人说“喂，是的”，也就是说，等待某人说“是，是的”，以电话上的 yes 开头意味着在电话另一端的确有一个声音（如果不是回话机的话）。在书的结尾，当莫丽说“是，是的”时，她在回答一个请求，但这是一个她请求得到的请求。她在打电话，即使躺在床上也是如此，要求，也等待着被要求，在电话里（因为她独自一人）说，“是，是的”。她“以我的眼睛”发问的事实，并不能使这个要求不在电话里提出，相反：“他跟另一个人一样，然后我以我的眼睛要他再问一下 yes，而他问我是否愿（yes）对我的山花说是（yes），而我先用手臂（yes）搂住他，然后将他拉在我身上，这样他就可以感觉到我的乳房上洒满（yes）了香水，因而他的心跳得像疯了一样，啊（yes）我说是的（yes）我会同意（yes）。”（U，704）

最后那个“Yes”，是整句的最后一个词，是那部书的末世学，它只服从于阅读，因为它与别的词以一个听不到的大写字母相区别；依然能看见却听不见的东西是具有语言视觉效果的 yes 字面含义，是眼睛里的 yes，是 langue d'oeil（眼睛的语言）。

我们仍然不知道 yes 的意思是什么，也不知道这个小小的单词在语言里如何起作用，在什么情况下我们把它看成是言语行为。我们不知道这个词是否与另外一种语言里的什么词有什么共同的

东西，即使是与No（“不”）这个词是否有共同之处。No这个词肯定不是它的对称词（反义词)。我们不知道是否有一个语法的、语义的、语言学的、修辞学的，或是哲学的概念能表述以yes为标记的事件。我们暂时把它先搁到一边。让我们——这不仅仅是个虚构——采取行动，犹如这并不能阻碍我们有所作为一样，相反，从听到yes这个词所支配的东西开始行动。如果有时间，我们以后将继续讨论这个难题。

电话里的yes可以在同一次发生中被不相同的语调所划去。这些语调各自相异的性质在立体声的长波里具有潜在的性质。它们可以表现为仅仅是个感叹词，机械性的准信号，表明在电话线的另一端对话的Dasein的存在（喂，是吗?)，或者是像一台存档机器一样随时准备记录指示的秘书或下属俯首听命（是，先生)，或是只满足于纯通报性回答（是，先生；不，先生)。这只是许多例子中的一个，我有意选了这样一段，在这一段里一台打字机和商标名称H.E.L.Y.’s引导我们读到这个门厅或是巧妙的办公用品的最后一件物件电讯序言，读到某个留声机，同时他们也将我们与先知耶里亚的网络联在一起。于是我们就来到这里，我当然只截取了一部分，并做了取舍，消除了电话里的杂音。

> 丹娜小姐把从卡培尔街图书馆里借来的那本《白衣女人》藏起来，藏在她的抽屉的最里头，并在她的打字机上卷了一张精美的记录用纸。
>
> 那里面太神秘了。他爱上玛莉昂那个了吗？换了它，用玛丽·契奈尔·海耶的那个。
>
> 唱片进入轨道，呜呜了一会儿，停住了，向他们频送媚眼：六。
>
> 丹娜小姐揌下那个键：
>
> —1904年6月16日。[几乎80年了]
>
> 在马尼本尼的拐角处与原先有汤姆·沃尔夫塑像的那块

石板之间，5个戴高高的白色帽子的求职者缓慢地走过来，翻动 H.E.L.Y's 的牌子，然后像他们来时那样拖着沉重的步伐走回去……

电话铃在她的耳边狠劲地响。

—喂，是的，先生，不，先生，是的，先生。我在5点以后给他们去电话。只有他们两个，先生，去贝尔法斯和利物浦。好的，先生。27，6。我会告诉他的。是1—7—6。

她在一个信封上很快地写了三个数字。

—波伊兰先生！你好！从*Sport*（体育）杂志来的那位先生正在找你。莱尼汉先生，是的。他说他4点在奥尔芒德。不，先生，是的，先生。我会在5点以后给他们去电话。（U，228—229）

绝非偶然，yes 之重复，可以看成是采取机械的、伺服的形式，经常是让女人屈服于她的主人，如果另一方是单独的另一方，回答似乎就没有这种形式。为使表示肯定，赞许，同意，联盟之 yes，表示订婚，签名或馈赠之 yes 有它的价值，它就必须自身进行重复。它更应该并立即确认它的承诺和承诺它的认可。这个必不可少的重复让自己受内在威胁的缠绕，受内心电话的困扰，这个内心里的电话寄生在它的体内，就像它的摹拟的，机械的复制物，就像它的永无休止的滑稽模仿品。我们将回到这个宿命的轮回。不过我们已经能听到一个留声机式的交谈，这个唱片以最有生气的声音录记着文字，而且在没有肯定一方有意在场的情况下，还复制它。这样的留声电话机关当然是对复制梦做出反应，这个复制将活生生的 yes 当作它的真理一样加以保存，以它的声音之活性纳入档案。但也由于同样的原因，它也让蹩脚模仿成为可能，让一个 yes 的技术成为可能，而这个技巧所实施的正是最富自发性、最慷慨的 yes 的欲望。为达到其目标，这个 yes 必须立即重新肯定它自己。这是一个签署了的义务的条件。这个 yes 只能通过向自己

承诺自己的记忆来表达自己。对 yes 的肯定就是对记忆的肯定。yes 必须保持自己，这样就重申了自己，把自己的声音记录在案，以便使它能再次被听到。

这就是我称之为留声效应的东西。Yes 在留声机里留下自己，更要把自己传送到遥远的地方。

对记忆的渴望和对 yes 的悲伤使回忆的机器运转起来，并使它的超强记忆超级加速。这部机器再生产那个生动的过去，并用自动化方法复制它。我所选用的例子提供了一个双重接触的特权：从 yes（“是”）这个词到 voice（“声音”）这个词，再到 gramophone（“留声”）这个词，依次表达对回忆的渴求，渴求的回忆和回忆的渴求。这个顺序发生在地狱（Hades），在陵园里，在早晨大约 11 点钟左右，这正是为心灵保留的时刻（就像海德格尔会说的那样，心灵是个保留记忆和真理的地方），这心灵是神圣的心灵：

> 的确是圣洁的心灵：展示它。心灵坦荡无讳……
> 这么多！这里所有东西都曾在都柏林漫步。忠诚已离去。就像你现在的样子，我们也曾如此。
>
> 再说你如何能记得每一个人？眼睛，步履，声音。噢，那声音，是的：留声机。在每个坟墓里放一架留声机或把它放在房子里。星期天晚餐后，放上可怜的老曾祖父的那个咔啦作响的唱片！喂喂喂，高兴极啦　咔啦咔啦　再次见到太高兴啦　喂喂　我太那个了。像照片使你回想起那面庞一样让你回想起那声音。不然比方说罢，15 年后，你就不会记起那张脸了。譬如说谁？比方说我在威士顿·黑利家时那个死去的人。（U，115—116）

我们有什么权力从《尤利西斯》中选一段话或把这一段话斩头去尾呢？这样做一直是合法的又是不合法的，把不合法的孩子变成合法的。我可以对黑利（布鲁姆的老板）的孩子们刨根问底，

理一理他们形形色色的血缘关系，不管是对还是错，我断定，依靠与先知 Elijah 的名字相联系还是更经济有效，书里有关于他的许多段文字，而他的有规律可寻的出现（到来）又是可以预见的。我按法语的读音读 Elie 这个名字，但在英语里是 Elijah，可以听见莫丽的 Ja 发出回响——如果莫丽真的发出声音（不要放弃这个 la chair 词），而这个发声器官（the flesh）一直在说 yes（stets bejaht，乔伊斯让我们想起，把歌德的话颠倒过来）。我将不对那一段文字做进一步讨论，那一段文字说"从天上传来一个声音，呼唤着：Elijah！Elijah！他大声呼喊着回答：Abba！Adonai！他们看见他甚至他，ben Bloom Elijah，在一大群天使中间"。（U，343）

不，没有过渡，我专心致志地去重复，把整个身心都献给被称之为妓院里的"耶里亚（Elijah）之再降临"。那架留声机，不妨可以说，留声机的性格和声音刚才喊到：

> 耶路撒冷！
> 请把你的大门敞开唱起
> 霍姗娜……（U，472）

在"世界末日"之后，耶里亚再临时，耶里亚声音就是电话交换机，或车辆编组场。一切交通，运输，转运，转化的网络都要经过他。多重电话技术都经过耶里亚的程控留声机。但不要忘记，无论你做什么，莫丽总让我们想起儿子布鲁姆·耶里亚丢掉在黑利家的饭碗。那时布鲁姆也曾想让莫丽去卖淫，让她去为一位富豪作裸体模特。（U，674）

耶里亚只是个声音，一团乱哄哄的声音。它说，"C'est moi qui opère tous les téléphones de ce réseau-là."这个法语译文得到乔伊斯的认可，它的英文原文是"喂，我正在操作所有这些干线。小伙子们，开始吧。上帝的时间是 12 点 25 分。告诉母亲你到那里。快点叫牌，你将得胜。参加进来吧！预定去永恒转车站的票，中

途不停。”(U，493)。我想坚持（用法文）这样一个事实，座位必须连同耶里亚一起预订（louer），耶里亚必须被颂扬（louer），而这个颂扬[louange 赞扬]的预定（定位）不是别的，正是这个 book（预订），这个预定与永恒的转折点（永恒的接点）相吻合，像一个转运和远距离程控电话交换机。“再说一句”，耶里亚继续说道。他也招致基督的再次降临，而且问我们是否准备好了。“弗罗利·基督，斯蒂芬·基督，佐埃·基督，布鲁姆·基督，”等等。“你们都如此激动吗？我看你们就是这样”——这句话被翻译成法文成了“Moije dis que oui”，这个法译文有问题，但不是不合法，我们应该对此再说些话。而那个说“yes”的声音，耶里亚，对那些激动（我认为这是个关键词）的人们说，他们可以在任何时候给他打电话，直截了当，想打就打，不要用什么技术或邮递系统，但要按太阳的运行（即白天），用太阳能电缆和太阳光线，用太阳的声音——我们可以说是用显像电话或太阳电话。他说“用太阳电话（sunphone)”：“明白我的意思吗？对了。你打太阳电话给我，什么时候都行。Bumboosers（伙计们），节省下你们的邮票吧。”(U，473)所以不要给我写什么信，省下邮票，像莫丽的父亲一样，把它收藏起来。

我们已经讲到这里了，这一点，讲了我的旅行经历，我的回程，和一些电话。如果说我在讲故事，那就是撇开严肃的事情不讲，因为我太害怕了。没有什么比这么多乔伊斯专家更使我害怕的了。为什么？我曾想首先向你们讲这事，向你们讲关于权威和恫吓的事。我将宣读的这几页论文，是我在去俄亥俄州牛津的飞机上写的，那正是我去东京前的几天。那时我打算向你们提出能力、合法性，和乔伊斯研究制度的问题。谁被授权谈乔伊斯、写乔伊斯？谁在这方面做得好些呢？这里的能力和表现都包涵些什么？我答应面对你们演讲，在一次世界上最令人胆怯的集会上演讲，在集这部博大作品研究之大成、人才济济的大会上演讲，我只知道给予我的荣誉。我不知道我将以什么使听众相信，不管在

多小的程度上，我配受这个殊荣。我不打算在这里回答这个问题。就像你们了解的那样，我知道我不属于你们这个庞大注目的家庭。和基金会或研究会相比，我更喜欢家庭这个字眼。以乔伊斯的名义并为了乔伊斯的名义而回答是的人，成功地将一个机构的未来与一个专有名称和一个签名（一个签过字的专有名称，因为仅仅写出自己的名字不等于签名）的单独的冒险联系起来。在飞机里，到达东京，当你在一张身份证上面签字时，你并未签名。当在某个地方，最好是在一张名片的末端或一本书的末尾，带着这样的手势，你再次写上你的名字，取 yes 这个意思，这就是我的名字，我确认这个名字，是，是的，我能再次证实这一点。我承诺以后我还记得这真的是我签的名。签名永远是个是，是的，一个承诺的综合性的行为，一个调节每一个忠诚的记忆。我们将顺着一圆周，回到所有讨论的不可回避的出发点。这个圆周，即 yes 的圆周，即“就这样”的圆周，也即阿门和那个隔膜的圆周。

我曾觉得我不配享受赐给我的荣誉，远远不够，但我肯定是怀着某种朦胧的愿望，想成为这个伟大家族的成员，这个家族包容其他一切家族，这个家族包含着它们的混杂身份、合法了的身份、和非合法身份的鲜为人知的故事。我所以接受这个荣誉，主要因为我怀疑在这样慷慨地赠与我的这个合法身份背后，可能有某种乖张的挑战。你们比我更清楚地知道，让一个陌生人成为合法的家庭成员会引起的不安，正是这一点才使《尤利西斯》和《芬尼根守灵》那样令人激动。在飞机里，我想起这个挑战和圈套。我对我自己说，对乔伊斯长期的研究，使这些专家们具有清醒的洞察力和丰富的经验，他们应该比大多数人更了解，在几个共谋标记的假象下，我每一本书里的典故和引语很大程度上说明，乔伊斯对于我仍然是个陌生人，就像我根本不知道他一样。正如他们所意料的那样，在我与这本书的关系里，能力不济是一个意味深长的真实。我对这部作品的了解毕竟是直接地。通过听说，通过传闻，通过人们的谈论，通过对经典的第二手注释，以及常常

是片面的读物。对于这些专家来说，是让这些欺骗显露原形的时候了，而要展示或谴责这些欺骗，能有什么机会比一个集大成的学术研讨会的开幕式的机会更好呢？

于是，为了维护我自己以反驳这样的假设（这一点几乎是肯定无疑的），我问自己：在乔伊斯研究中，能力究竟是什么？一个乔伊斯研究机构，乔伊斯家族，乔伊斯国际研究组织，会是个什么样子？我不知道我们能在多大程度上谈论乔伊斯的现代性，但如果它确实存在于邮递和程控电话技术设备以外，它应包括这样的事实，几代大学学者们宣称要建造通天大厦的宏伟计划本身必须利用以前几个世纪所没有的技术上的范例和大学分工才能完成，让广大读者和作家都遵守这个法则，以翻译和传统的不可穷尽的交换链让他们就范的计划可以归功于柏拉图和莎翁，归功于但丁和维柯，更不必提黑格尔和其他已被确认的先贤们。但是这些先贤们中没有一个能和乔伊斯那样精心计划他的业绩，按某种世界性的研究制度作出调整，这些制度准备不仅利用现代交通、通讯、有组织地促进资本化过程，以乔伊斯研究方面的知识和名义疯狂地聚积财富，他甚至让你们都以他的名字签名，像莫丽所说的，"我常常为我自己写一张支票并签上他的名字"，(U，702) 而且利用存档和查阅数据形式，这些技术是我刚才提到的除荷马以外的我们的先辈们闻所未闻的。

所有的恐吓归结到这一点：乔伊斯专家是些代表人物，也是几个世纪以来在本体—逻辑—百科全书的知识领域里一直进行整体研究，并作出一个最强有力的项目规划的结果，与此同时他们也使自己的专有的签名得以永存。一位乔伊斯专家有权使用大学所有知识领域的整体能力。他能熟练操作一切记忆型计算机。他对整个文化文献了如指掌至少对所谓的西方文化是如此，按尤利西斯百科全书的循环模式，西方文化在不断回到自身；而这就是为什么一个人至少可以梦想着写一点乔伊斯、但不是深入讨论的关于乔伊斯的东西，从对某个远东的都城的幻想出发，而没有

（以我的情况而论）太多的关于这个都城的幻想。你们比我更清楚，这个事先规划的效果是令人仰慕的，又是令人生畏的，有时甚至是无法客认的粗暴。其中有一种形式是：在乔伊斯这个主题上不可能再有创新。比方说，我们能对乔伊斯说的一切，已经被预见，包括（像我们所看到的那样）学术能力和元话语的独创性。我们正陷入这个罗网。所有试图把握一个运动的主动权的暗示，都已在一个过分潜在化了的文本里被表明，这个文本在一个给定的时刻提醒，你被困在一张语言、文字、知识，以及包括叙事方式编织成的网里，无能为力。这是我早些时候在重述诸如东京的明信片、去俄亥俄的旅行，或是拉巴特打来的电话等的真实的故事时打算说明的一点。我们已证实，所有这些故事都有它们的叙事范式，而且在《尤利西斯》里已经讲过。我所经历的一切，包括我试图要编写的故事，都已经事先被预见、事先被讲述过，都有明确的日期，并以得知和叙事的先后顺序事先安排好了：在《尤利西斯》这部书里，且不说《芬尼根守灵》，是通过一台超级记忆机器来叙述的，它将西方记忆和包含未来踪迹的世界一切语言储存在一部宏大的史诗般的作品里。是的，在《尤利西斯》里，我们经历了一切，而这一切事先都被乔伊斯签了名。

剩下的问题是，在这样的条件下这个签名发生了什么变化。这正是我的问题之一。

这种情形是由那个 yes 的悖论派生出来的反向问题之一。而且，yes 的问题一直与信念（doxa）相联系，与当作意见表达出来的意见相联系。这就是那个悖论：正当这样一个签字发生的功效时——有些人也许认为是它交出自己，不外乎为自己的重新启动，以便回归自己——这是最有能力、最可靠的生产和再生产的机器，它同时立即就毁坏那个模型。或者至少可以说，它威胁着要毁坏那个模型。乔伊斯以现代大学作担保，又向它提出挑战，按他的模型重新构建现代大学。不论怎么说，他标出了现代大学的根本界限。从根本上讲，没有所谓的乔伊斯研究能力可言，从能力这

一概念的肯定和严格意义来说，也没有从属于这个所谓的能力的评价和合法化准则可言，不可能有什么乔伊斯委员会，没有什么乔伊斯家族，没有什么乔伊斯研究的合法性。在这种情况和那个yes的悖论之间，或与一个签名之结构之间是一种什么样的关系？

能力的经典概念意味着人可以很精确地把知识（在它的行为或推断中）从他面对的事件中分离出来，特别是从书写或口头表达的符号的含混中分离出来——让我们把它们称为留声机技术。能力意味着超验的对话是可能的，中性的，对于客观领域来说是毫不含糊的，而不管它是否有一个文本的结构。这种能力之下的行为从根本上讲必须是这样一种翻译：在本来是可译的原文身上不留下一点东西。重要的是，这些行为从本质上讲，不是叙述，而是翻译。原则上，大学里不讲故事；我们讲历史，重述是为了了解和解释，我们讨论叙事方式或史诗，但事件和故事不必以学院化的知识的意义产生出来。既然那个事件被乔伊斯签名认可，一种双重连接至少变得十分明了（因为自巴比伦人，荷马和以后其他一切以来，我们已深陷其中）：一方面，我们必须写，我们必须签字，我们必须产生出带着不可译标记的新的事件——这正是那疯狂的召唤，是要求另一个回答yes的签名的懊丧，是对反签名的祈求。但在另一方面，任何别的yes、别的签名的独特的新奇感，都发现自己已经在乔伊斯原体里被程控留声机处理过了。

我不只注意到了这个双重接合的挑战对我一个人的影响，在那受到恐吓的欲望里，我或许不得不属于一个由乔伊斯研究的代表人物组成的家族，在这些代表人物中间我将永远是个私生子；我也注意到了对你们的影响。

一方面，你们有合法的拥有、或正在建构超能力的保证，这个超能力相当于一个实际上包括大学里讲授的所有学科（科学，技术，宗教，哲学，文字，以及与这些学科共存的语言）的综合。没有任何其他能力可以超越它。一切都在其中，都在这个脑子里的电话技术里；一切都可以被纳入这个程控录音电话式的家庭琐事

的百科全书中。

另一方面，我们必须同时认识到，你们也知道，你们着迷的yes能够——那是它们的归宿——毁掉这个能力、其合法性、以及家庭内幕的根基，能够消解大学的制度，消除大学内部的或系科之间的划分，以及大学与大学以外世界的契约关系。

因此就有了我们能感觉到的“乔伊斯学者”的信心和沮丧的混合。从一种观点看，这些学者与乔伊斯一样精明，像乔伊斯一样知道他们懂得比别人多，永远比别人更胜一筹。不论是整体性的概括或是细致入微的分析研究（我对“字母的可分性”的称呼），无人会比他们做得更好；一切都溶混为“这是我的原体”。但从另一个观点看，这种超强的记忆的内在化永远不会向自己关闭。因为与这个原体和签名的结构有关的诸多原因，不可能有任何真实或合法性的保证，因此你们也会有这样的感觉，既然其中不会有什么会让你们吃惊，也许最终会有某种来自不可预见的外部世界的事情发生。

你们正有客自远方来。

你们正等待着耶里亚走过或再临，如同一切好的犹太家庭一样，你们永远为他留出地方。等待耶里亚，即使他的再次降临已经在《尤利西斯》里被电话留声，我想你们仍然准备认出作家、哲学家、心理分析家、语言学家的外在的能力，而不抱太多的幻觉。你们甚至要他们打开你们的对话。譬如，提出下面这样的问题：今天在法兰克福发生了什么事？在这个城市里，乔伊斯国际研讨会正在进行，但美国化的詹姆斯·乔伊斯基金会，1967年成立于布鲁姆斯台，该基金会的主席，代表着非常庞大的美国多数，将在俄亥俄（又是俄亥俄！），继续建造现代通天大厦。法兰克福也是图书博览会之都，有一个很有名望的现代文学院。当你们向那些像我一样没有能力参与这个讨论的人或据称有表面能力的人发出号召时——尽管你们十分清楚这种人实际上并不存在——那不是

既对他们进行羞辱——因为你们希望从这些客人那里不仅得到新闻——好新闻将把你带离那超强记忆的内部，在那里你就像梦魇中的幻觉者一样绕着圆圈——又自我矛盾地期望把他们也合法化吗？因为你们对于自己的权力既自信又不自信，甚至不能肯定你们是否属于这个研究圈子，不能确定你们的实践、你们的方法、你们的风格的同一性。你们无法达致那怕是最小的认同，那怕是你们中间的最小的公理上的认同。事实上，你们根本不存在，你们还未被确立为一个基金会的存在，这正是乔伊斯的签名给你们去读的东西。而你们召集来陌生的人，要他们像我现在做的一样，回答你们的邀请，告诉你们：你们存在着，你们震慑我，我承认你们，我承认你们的父辈的和祖父辈的权威，承认我并发给我一张乔伊斯研究合格证书。

当然你们此时不会相信我正说的每一个字。而且即便我说的是真的，即便是，是的，即便真是这样，如果我告诉你们我也叫耶里亚，你们是不会相信我的：这个名字没有在我的正式文件里被书写出来，不，没有。但我出生后的第七天就起名叫耶里亚。还有，耶里亚是那位光临所有割礼的先知的名字。我们不妨把他看作是割礼上的恩主。新生男婴躺在上面的那张椅子就叫做“耶里亚之椅”。这个名字应赠予从事乔伊斯研究的所有“椅子”（主席），赠给你们基金会组织的“专题讲座”和“专题讨论会”。我曾想把这个演讲叫做“环球航引和环切割礼”，而不是“从东京来的明信片”。一则圣经释文讲到耶里亚如何埋怨以色列人忘却联合，也就是说，以色列人忘记作割礼。于是上帝下令每举行此仪式，耶里亚必定到场，也许是一种惩罚。这个签名情景须以鲜血标记，将所有关于先知耶里亚的章节与割礼事件联系在一起，割礼就是进入社会的那一刻，就是联姻和合法化的那一刻。在《尤利西斯》里至少有两个地方提到了“阴茎端膜收藏家”（“——岛民们，马利干对海内斯不经心地说，经常提起阴茎包皮收藏家”）(U，20)；“他叫什么名字？爱基·摩西？布鲁姆。/他喋喋不休地

说。/——耶和华，主啊，包皮收藏家，已不复如此。我在博物馆里见到过他，那时我为生于浪花的阿芙洛狄泰（爱神）欢呼”（U，201）。每一次而且常常是快到牛奶或啤酒端上来时，割礼就与摩西的名字联系起来，就像在“摩西·赫佐格的名字”前的这一段：“——经过割礼了！乔说；/——嘿，我说，末端只少了一点点。”（U，290）。“嘿，我说”：yes（是的），我说；或我又说我；或我再（说）我，是的（说）是的；我：我，是的：是的，是的，是的，我，我，等等。赘述而单调，但肯定是合成判断。你们也可能会玩味这样的事实，在希伯来语里继父这个词（回想一下布鲁姆面对斯蒂芬说准备“再进一步”时）也指割礼的实施者。如果布鲁姆有一个梦想的话，那个梦就是把斯蒂芬变成家庭里的一员，不管是以联姻的方式、还是收养的方式，对这个希腊人施行割礼。

那么我们随这个乔伊斯研究圈子到什么地方去呢？考虑到新的存档技术和信息储存技术，以一两个世纪的积累和纪念的速度发展，这个研究会会怎么样呢？最终，耶里亚不是我，也没有某个陌生人来对你们讲这些话，讲外面的消息，甚至没有人带来乔伊斯研究的启示录，即，真理，最后的启示（你们知道耶里亚永远和一个天启的对话相联系）。不，耶里亚就是你：你就是《尤利西斯》里的那个耶里亚，这个耶里亚被描写成一个庞大的电话交换机（“HELLO THERE，CENTRAL！”［喂！中心！］［U，149］），列车编组场，所有信息必须通过的网络，我们可以想象，很快就将有一台乔伊斯研究巨型计算机（“操作处理所有这些干线，……预定通向永恒接点列车上的座位。”），它将成为所有出版发行之冠，组合并遥控所有的交流、对话、专著、论文，并且用所有语言编制索引。我们将会在任何时间通过卫星或“太阳电话”查找资料，不管白天黑夜，充分利用一部答话机的“可靠性”。“喂，是，是的，你想知道什么？噢，想知道《尤利西斯》里所有 yes 出现的地方？好！”还需要等待看一看这个计算机使用的

基本语言是否是英语而且是否是美国人的专利，因为乔伊斯基金会的绝大多数人和举足轻重的董事们的确是美国人。我们是否可以把所有语言里的 yes 都在计算机上查出，也还未知。是否这个 yes，特别是涉及到查询的运动过程中的 yes 是否可以被清点，计算，编号。在适当的时候我们绕回到这个问题。

不管在什么情况下，耶里亚这个人物形象，不论是先知还是割礼的执行者，这个有渊博知识能力或能够进行遥控的人物，只是尤利西斯式的叙事方式的提隅（synecdoche）而已，它既比整体小又比整体大。

我们应该打消双重幻想和双重恫赫。（1）真理不会来自乔伊斯研究界以外，真理来自有经验者，机敏者，和积累了知识的训练有素的读者。但是（2）相反，或与之对照的，也没有"乔伊斯研究"能力这么一种模式，没有这样一个能力概念的内在性和封闭性。对乔伊斯签名的文本讨论之是否合度，没有绝对的衡量标准。甚至连能力的概念都被这个事件所动摇。我们必须写作，用一种语言写对 yes 的反应，用另一种语言进行逆签名。正是这个能力话语（那个摆脱了一切不可译书写的、中性的、先于语言的话语）如此无能为力，最不适用的是在讨论乔伊斯时，而乔伊斯本人谈他的"作品"时也发现自己陷于同样的困境。

我将不再泛泛地讨论，我知道时间过得很快，现在回到《尤利西斯》里的 yes。长期以来，yes 的问题不是促使就是阻碍我一直在试图思考、撰写、教授或阅读的每样东西。单以阅读范文为例，我就 yes 举行过研讨会，撰写过文章，讨论过尼采的 Zarathustra（"扎拉图斯特拉如是说，"姆利干又说［U，29］），那个 yes，婚礼中的 yes（hymen 膜隔），依然是最好的例子，伟大的正中午时刻的肯定之 yes，以及双重意义 yes 的模糊性：其中之一归结为基督教对人的苦难的假设，Ja，像基督一样肩负记忆和责任的不堪重压的驴之 Ja，和其他轻快的、飘逸的、跳跃的、太阳的 yes，yes 也是重新肯定之 yes，是承诺的 yes，誓言的 yes，通向永恒重现的

yes。两种 yeses 之区别，甚或是 yes 的两次重复之间的区别，依然是不稳定的，细微的，纯理性的。一个重复困扰着另一个重复。尼采以为，yes 什么时候都有机会找到某种女人，而尼采和乔伊斯一样，预见了总有一天教授的头衔将因研究他的扎拉图斯特拉（Zarathustra）而获得。同样，在布朗肖的 La folie du jour，那位准叙事者将说 yes 的能力赋予女人，赋予女人的美丽，只要她们说 yes 她们便美丽："是的，我遇见过那样的人，他们从未对生命说过'静一静！'，他们从未对死亡说过'滚，走开！'几乎全是女人，美丽的尤物！"

yes 于是成了女人的 yes——不只是母亲的、血肉的、大地的 yes，就像大多数阅读所认为的那样是莫丽的 yes："珀尼罗普，床，肉体，大地，独白，"吉尔伯特这样说，许多人在他以后甚至以前，都这样说过，这意味着乔伊斯不比别人更有能力。这并不假，甚至是某个真理之真理，但并非问题之全部，而且也不那样简单。我以为不管我们面对的是生命意义上的还是语法意义上或修辞技巧上的性别，性别的法则被过分限定了，并且过于复杂。把这个称之为内心独白，是为了显示出梦游症式的无所挂碍。

我曾想再听听莫丽的 yeses。但不使所有为这些 yeses 铺平道路、对它们做出回应，并使它们与整部书里一直在电话线另一端的 yeses 产生共鸣，能办得到吗？去年夏天我在尼斯又把《尤利西斯》读了一遍，先是读法文版，后来读英文版，手里拿一支铅笔，数到底有多少 oui's，然后数有多少 yeses，勾勒出了一个大概面貌。正如你们能想象到的那样，我梦想着与乔伊斯基金会电脑联网，一种语言与另一种语言的结果是不一样的。

莫莉（Molly）不是耶里亚（Elijah；Elie），不是 Moelie（你们知道，那个 Mohel 正是那个包皮环切者），她亦非乔伊斯，但即使如此，她的 yes 也作环球航行和作环切，萦绕《尤利西斯》的最末一章，因为那既是她的第一个也是最后一个字，既是她的特使（献词），又是她的结束语："是的因为他从未那样做，"而且最后

"是的我说是的我将是（确认）"（U，704）。那个末世学的 yes 占据了那一页书的本应签名的右下角。即便是我们去区分——我们应该这样——莫丽的 yes 和《尤利西斯》的"yes"——莫丽只是它的一个形象和时刻，即便你们能将这两个签字（Molly 的和 Ulysses 的）和乔伊斯的签字加以区分，它们仍然互相阅读并彼此呼唤。确切些说，它们以 yes 为媒介呼唤对方，这个 yes 永远确立一个召唤和要求：它既确认又作反签名。肯定有理由要求确认、重复、保障、以及记忆 yes。在最简单的这个 yes 的简单内核里将会发现某种叙事方式："我用我的眼睛要他再要求一个 yes 然后他问我是否 yes（愿意）说 yes"（U，704）。

没有哪个 yes 是独自来到的，我们从不单独说这个词，像弗洛伊德说的那样，我们也不兀自发笑。我们还要回来谈这一点。弗洛伊德同样强调，无意识压根儿不知道什么是"不"，但是乔伊斯式的签字到底以什么方法暗示我们在这里怪异地称之为 yes 的问题的呢？yes 是个问题，是个要求，因为它永远不确定，或许它也是个无条件的、公开宣称的不一定要与问题或要求加以区分的 yes 的肯定。尽管我不可能声称穷极这个现象，乔伊斯的签字，至少是那个令我感兴趣的签字，不能以他的姓和能指的游戏作为他的图章形式，重新书写"乔伊斯"这个名字。这些联想的游戏和社交娱乐长久以来所产生的类比只是表面的、繁琐而无味的、而且是幼稚的。即使它们不全是无关要紧的，它们都把签字混同于简单地提及、并列或驱使一个得到正式确认的名字。如我刚才说的意思，因为不管在它的合法身份的意义上，还是在它的结构的复杂性本质上，签名不能仅仅等同于对专有人名的提及。签字不仅仅拼写或提及一个专有人名，而专名本身不能被压缩为一个法律上的姓氏，这样会风险设立一个屏幕。或一面镜子，让那些心理分析家们匆匆得出结论，像眼花缭乱的鹳一样，一头撞个鼻青眼肿。我已试图把这显示给热奈（Genet）、蓬热（Ponge）和布朗肖（Blanchot）。至于那姓的场景，《尤利西斯》的开篇几页足够读

者受益。

谁签名？谁以乔伊斯的名义签什么？回答不是一种现成答案或临床类型，说话用着时，就能从帽子里拽出来。但是，作为一个谦虚的序言（尽管它可能只对我有意义），是否可以说，我相信有可能通过 yes 问题来考察签名问题，yes 一直在暗示、并业已成为这样一个问题：弄清楚自《尤利西斯》以来，谁在笑，如何以一种独特的方式与乔伊斯共笑或笑乔伊斯。

正在发笑的那个男子是谁？那是个男子吗？而那个发笑者又是如何发笑的呢？它（他）在笑吗？因为有不止一个笑的模式，不止一个笑的声调，好像有一整个音阶，一个 yes 游戏和赌博的多重结合一雄多雌。为什么是整个音阶？为什么是游戏？为什么是赌博？因为在留声电话机前，就在前面，在耶里亚长篇大论之前作为当电话交换机的接线员，那个怪物用法语说那位副主持（收钱人）（croupier）的话："Il vient！他来了！（我想，是 Elijah 或基督）C'est moi！L'homme qui rit！L'homme primigene！（他转啊，转啊，像疯狂的托钵僧那样一边旋转一边吼叫）Sieurs et dames，faites vos jeux！（他分开两腿坐在地上耍把戏。小小的轮盘赌的珠子从他手里飞出来。）Les jeus sont faits！（那些珠子撞到一起，发出噼噼啪啪的响声。）Rien n'va plus"（U，472）。法译文没有把这一部分包括进去，法国人抹杀了法语，冒了取消那个正在大笑的人的自我表现至关重要的联想或指涉的风险。

因为我们正在谈论 yes 的翻译、传统和转化，应该记住，同样的问题对于 yes 的法文译文也同样存在。在法文译文里有这样的句子，就像他们所说的："en fransais dans le texte，"而且使用了斜体。抹杀这些话（标记）是更为严重的事，因为那个"Mon pere，oui"表示的是一条引语的价值，这条引语显示出被引用的 yes 的全部问题。在 I，3（"Proteus"）里，就在（招魂）唤回"可见之物的不可避免的模式"和"可听到之物的不可避免的模式"，也就

是说 yes 一词的不可避免的留声技术以后不远的地方——“听起来实在”通过询问父子同体的“芯线”，明白无误地宣示着同样的转运，这一切都紧接一个圣经—电话和犹太—希腊的场景：“喂。我是金克。请接伊甸村。Aleph（希伯来语第一个字母，alpha（希腊语第一个字母）：0—0—1。”“是的，先生。不，先生。耶稣哭了：难怪在基督旁（no wonder by Christ）。”（U，44）。在同一页（我们在这里必须按接近的程度来进行讨论），由乔伊斯和译者共同签名确认的法译本用“oui”翻译的不是 yes，在一处是“I am”（“我是”），而在另一处却是“I will”（“我将”）。我们将绕回到这个问题。这里就有一段文字，在紧接斯迪芬无法在一家法国邮局里兑现钞的母亲的汇款单和紧接着暗示“兰色法文电报；诡谲地展示：/——母亲快要死了父亲回到家里”的后面：

——C'est tordant，vous savez. moi je suis socialiste. Je ne crois pas a l'existence de Dieu faut pas le dire a mon pere.
——Il croit?
——Mon pere，oui. （U，47）（原文中法语）

因为签名问题依然如故横在我们面前，谦恭但不可或缺的它的精微的基本尺寸，我相信就处在 yes 的交汇点上，在那个可见的 yes 与可听到的 yes 的交点上，在那个 oui（带个点）和 oui（听见说）（带两个点）的交点上，在 oui 和 oui 两个词之间没有任何语源上的依附关系，在为眼睛（eyes）所看的 yes 和为耳朵所听的 yes 之交点上，在 yes 和笑声的交点上。总之，穿过（lapsus）那使我说或让“oui dire”被听到的电话的差错，是“oui rire（“是的笑声”）强行通过 dire 和 rire 之间的辅音的差异，也就是说，d 和 r（正是我的名字中仅有的辅音）之间的差异。

但为什么笑呢？为什么有笑声？无疑关于乔伊斯的笑声、滑稽的模仿、讽刺、厌恶、幽默、反意的挖苦，这一切都被讲到了，

甚至包括他的荷马式的笑和他的拉伯雷式的笑。或许它正是依然把笑声看成是遗物。笑声要表达什么呢？笑声要求什么呢？(Qu'est-ce que sa veut dire, le rire? Qu'est-ce que sa veut rire?)一旦认出它，在原则上，在《尤利西斯》里，经验的真正整体性——意义的、历史的、象征的、语言的，以及文字的、亦即文化的、情景的和情感的大循环和大总汇，简言之，所有总汇之总汇——试图展示自己，并以所有可能组合的方式重新建构自己，这是实际上追求占居一切空间的写作，是的，这是构成一个全球性永恒的乔伊斯研究机构的重任的注释（圣经注释）学，这是整合一切的阐释学，将会发现自己面对的是我草率地称之为主宰一切的情感，一个 Stimmung 或伤感（pathas），一个重新横穿别的一切但不参与其中的情调，因为它重新标志它们全部，以既是准超验的又是补充性的一个遗留物(remainder)的方式，把自己加到它们上，却不让自己被加进或被整体化。正是这个 yes-laughter [our-rire] 不仅抹去文字上的整体性，而且抹去笑声的所有性质，笑的方式，笑的性别，所有这些差异。可以被划分成某个类型。

为什么会在这一切之前和以后有个 yes-laughter？为什么有这个遗留？

我没有时间描述这部书和这个类型。说简单点，就那个双重关系我只说两个字，这是个不稳定关系，这种关系以它的双重情调指导我的阅读和我对乔伊斯的重写，这一次甚至超出《尤利西斯》以外，甚至超出我与这个 yes-laughter 的关系。我的假设是，我不是惟一提出这种双重关系的人。它是由乔伊斯的签名本身确立、并提出要求的。

以某种耳朵，以某种听力（ouie），我能听得到反应性的，甚至是否定性的 yes-laughter 在回响，它以掌握超强记忆和编织蛛网为乐趣，蔑视所有可能的其他把握，无懈可击的如同一个逐字录音的程控留声电话，在这个留声电话里，一切历史、故事、话语、知识，所有将会出现的、乔伊斯以及别的研究机构将会讨论

的签字，都可以被电脑提前在任何一架有效电脑范围以外予以处理，被事先理解，被囚禁，被预测，被偏爱，被转喻，被穷尽，就像是被征服的臣民，而不管他们知道与否。而科学或意识什么也解决不了，——相反，它仅仅让它的补充性筹划为主导签名服务；它或许取笑乔伊斯，但它也因他而受惠。正如《尤利西斯》里所说的一样，"Was Du verlachst wirst Du noch dienen. /Brood of mockers"（一窝嘲弄者）。（U，197）

有这样一个詹姆斯·乔伊斯，人们可以听见他在嘲笑这个万能天才，在嘲弄这个伟大的 tour joue（天大的玩笑）：玩笑开过，大迂回已完成。我讲的是尤利西斯的伎俩和环球航行（tour），他的阴谋诡计，他的狡诈［retors］，和当他归来时、从所有这一切里返回时，他所完成的那次伟大的旅行。当然是一个胜利的、兴高采烈的笑，但这个庆幸永远流露着某种伤悲，因而也是个急流勇退的清醒的大笑。万能依然是虚幻的，它只展示和界定幻觉。乔伊斯不可能不知道这一点。譬如他不可能不知道书中之书，不论是《尤利西斯》还是《芬尼根守灵》，依然只是国会图书馆里亿万册书里的一首小曲，在设在一家日本饭店里的新闻办事处那里是永远也找不到的，同样在非图书的档案馆里也不会有它的踪影。千百万旅游者，美国人和非美国人，越来越不可能在某个"奇遇"里碰见这东西，而这本巧妙的小书将被某些人判定为太独特、太费力、手法太精巧、知识的负载过于沉重，因而无意显露自己，而把自己隐藏起来、把自己强加在每一样事情上：总之，这是一部糟糕的、粗俗的文学书，它从未把它的运气留给一首诗不可测的简朴，在过分的修饰和过于学究气的技巧里做着鬼脸，一部医生的文学作品，仅仅是另一些词里过于难以辨清的词意的变化，刚刚大开眼界的庞格劳斯医生的文学（是不是 Nora 的看法?），这种文学已被美国邮政系统查禁，因而又被推出，这都是筹划好的运气。

即使是在它屈服于幻觉时，这个 yes-laughter 也重申对一个

主体性的掌握，这个主体性在将自己聚拢在一起或在给自己委以那个名字时，仅仅是个规模宏大的预演，在太阳从东到西运行的一天中，把所有的事物都聚拢到一起。它不停地谴责自己，有时是暴虐地、辛辣地谴责自己，它呲牙咧嘴地挖苦、厌恶、玩世不恭；一窝嘲弄者，它压服自己，压倒自己，使自己充满全部记忆，它概括、穷尽了那再次的降临。关于这个 yes-laughter，这样说并不矛盾：它是尼采的那头发出 JaJa 叫声的基督教驴子的 yes-laughter，甚至是他的笑声被环切后，想让希腊人发出笑声的犹太一基督教野兽的 yes-laughter：作为宗教真理的绝对知识，肩负的记忆、罪疚，文学之重负，就像我们所说的那样，"役使的野兽"——督促的文学，负债的时刻：A. E. I. O. U，I owe you（我欠你的），"I"（我）在欠债中构成：它只进入它自己，它在哪里，哪里就有债。欠债与誓言之间的这种关系，"我欠你的"和它的有声化，可能引导我——但我没时间——把我在别的什么地方试图说明的（在《明信片》和《给乔伊斯说两句话》里）《芬尼根守灵》里的"he war"和"Ha，he，hi，ho，hu"与《尤利西斯》里的"I，O，U，"（欠条）联系起来。这个"I，O，U"是法文的 Oui 的奇怪的倒写形式，在乔伊斯签名的法文译本里被翻译成"je vous dois"（我欠你的债），译得很糟，且有说教味道。对这个文本乔伊斯说行，表示同意。

但他是用法文说那个 yes 的吗？——也就是说，全是用元音吗？——还是用英语？笑声所取笑的是，让一代又一代的后来者、读者、保管人和乔伊斯专家和作家统统永远欠债于它。这个环绕占有和万能的奥德赛式概括的 yes-laughter 伴随一个设备的安装，这个设备确实可以事先使它的专有的签名，即使是莫丽的签名，连同后来出现的反签名一起饱含意义，即使是在艺术家年老死去，带走一个物质的偶然形式的空壳之后亦如此。确定从属关系——合法的或不合法的——的机器效果很好，而且随时准备作一切事，准备好驯服、施行割礼、包围；它让它自己适用于百科

全书式的绝对知识的重新占有，这种知识使自己接近自己，就像逻各斯的生命说一样，即是说，也在自然死亡的真理里。我们在这里，在法兰克福，目睹被纪念的一切。

但这个 yes-laughter 的末世腔调，好像也是被加工过的，或穿越过的——我喜欢说是被鬼魂困扰的——愉快地用完全不同的音乐通过一个完全不同的歌，被口技似地摹拟。我也能听见这腔调，很接近另一个腔调，这是一件没有债务、无须确证、几乎忘却了的礼物的 yes-laughter，这件礼物或遗弃的事件在经典语言里被称为“作品”，这是一个遗失了的签名，没有专名来揭示和命名对所有签字重新占用和驯化的循环过程。仅仅取消他们的幻觉的界限，为另一个笑声的到来设置必须的空缺，我们可以常把它叫做耶里亚，这是另一个发笑者，如果耶里亚就是那个无法预见的、必须为其留出一个空间的另一个笑者的名字的话，这时的 Elijah 也不复是那个了不起的电话接线员，不是那个可控电话技术网的首领，而是另一个耶里亚。这一回我们到达目的地了。这是个同音异义字，耶里亚永远既可以是这个 yes-laughter，又可以同时是那一个 yes-laughter，我们不能在邀请这一个时不冒另一个会到来的风险。但这个风险要冒。在最后这一部分里，我回到这一个 yes-laughter 被另一个 yes-laughter 沾染的风险或机遇，回到那个耶里亚之寄生，也就是说，回到我之寄生，寄生在另一个旁边。

我为什么要把一个作为基本的、准超验语音的笑的问题与那个“yes”的问题相联系呢？

为了向自己提《尤利西斯》到底怎样了的问题，或不管出了什么事，来了什么人，比方说耶里亚来了——有必要去考虑那个事件的独特性，因而也是一个签名的独特性，或是一个无法取代的标记，这个标记不一定非要被减缩为版权现象，在行割礼后仍能辨认出父亲的姓氏。应该想到割礼，如果你乐意，从一个标记、一个特征的潜在能力想起，那个能力在那个标记以前就为签名提供了形体。现在，如果那笑声是《尤利西斯》里一个根本的或曰

深邃的基调，如果对这个笑声的分析还未被任何形式的现有知识所穷尽的话，原因正在于它所取笑的就是知识，并且以知识为基点，笑声一下子从签名事件里爆发出来。有签名就有 yes。如果签名不能被压缩到仅仅操纵或提及一个姓名，那么，它就要求那个说 yes 或作 yes、对身后留下的标记予以确认的义无反顾地投身进去。

在问自己谁在签字、乔伊斯是否就是莫丽、在作者的签字和书中人签字或一部作者签字的小说之间差异的性质是什么之前，在草草地谈论性别，把性别当成双重性并且表达自己的信念，以至把莫丽这个人物看成是“单向的女性十足的女人”（这里援引 Frank Budgen 和他以后其他人的话）之前——莫丽，一株美丽的植物，一株草花或神草（pharmakon）——或者是“单面阳性”人物詹姆斯·乔伊斯；在考虑乔伊斯所说的不停歇的独白是“布鲁姆通向永恒的护照上不可或缺的逆签名”之前（乔伊斯在书信和谈话里表现出的能力再次让我觉得没有甚么特别的地方）；在搬弄基本上是从我们这里讨论的种种可能性所派生出来的临床学范畴和心理学知识之前，应该先问自己，什么是签名，签名要求一个比“what is”这类问题更古老的 yes，因为这类问题预先就设定，yes 比知识更古老。要问问自己，yes 总以 yes，yes 的样子出现，其原因到底是什么。我说的是 yes，不是说“yes”这个词，因为可以有个 yes 而无 yes 这个词。

因此，我们应该首先在语言前，在语言中，而且在多样化语言的体验中，对 yes 的意义、功能、特别是预先的假设进行不带偏见的深刻的思考，然后才能讨论这个整体话语。语言的这种多重性在严格意义上说，也许不再属于语言学的范畴。向语用学的扩展似乎是必要的，但只要它不向踪迹的、书写的思维特点敞开自己的话，它却是不足的，我在另一个地方曾经试图解释过，但我无法在此进行深入讨论。

那被说出的东西，被写出的东西，那发生在 yes 上的是什么东西？

Yes 可以被暗示而无须说或写那个词。这就允许比如法文译文里看到更多的 yes，因为英文句子里有时没有 yes 这个词，也在表达 yes 的意思。但极而言之，如果 yes 与每一陈述都共同延伸，那么在法文里，但首先是在英文里，就有一个很大的诱惑力，连续性的 yes 将把所有一切成倍地翻番，甚至连简单的节奏标记，呼吸抑顿以至吟哦感叹的 yes 也将成倍翻番，《尤利西斯》中就有这种情况：yes 来自我，又归于我，从我到我内心的那另一个，从另一个到我，以确认最初的电话里的“喂（你好）”：是的，正如此，那正是我正说的东西，其实我正在说 yes，对了，我正说是的，是的，你能听见我，我能听见你，是的，我们正处在说话过程之中，有语言，你们在接受我，是这样的，它发生，出现，被记述，被标志，是的，是的。

但让我们从 yes 现象开始，那些明显的 yes 被专门作为一个词标出，说出，写出，或用音标注出。这样一个词就有了它的含义，但就它自身而言，如果“说”意味着指称、显示、描述语言以外。标记以外被发现的某种事物的话，这里的 yes 并没有说什么。它惟一的参照是别的一些标记，而这些标记又是另外一些标记之标记。假定 yes 不说，不显示，不命名标记以外的任何东西，有些人会受惑得出结论说 yes 没有说什么：一个空洞的词，几乎连副词都算不上，因为所有副词——yes 一词在我们的语言里属副词一类——都比它们事先假定的 yes 有更丰富、更确定的语义内涵。简言之，yes 可以具有超验的副词性，有不可抹煞的对任一动词补充的性质：在开头是副词 yes，但是作为一个感叹词，依然很接近没有发出声音的叫喊，一个概念在先的声音化，话语的芳香。

可以用气味签名吗？正如我们不可能用一个应被描述的东西去替换 yes（它什么也不描述，什么也不表述，即使它是某种暗含在所有表述性话语里的行动：是的，我正表述，它正在被表述，等

等)，也不能用一个要表示认可、或肯定的东西去替代 yes，所以，如果这的确是个行为或运作的话，准备描述这行为或运作的概念名称不能被用来替换 yes。我以为，行为或实际的概念并不足以说明一个 yes。而这个准行为无法用“准许”、“肯定”、“确认”、“默许、“赞同”等词语替代。军队里用“肯定的”这个词来避免所有技术上的风险，它不能代替那个 yes；但它仍然取 yes 之意一个 yes，是的，我在说“肯定的”。

这个 yes 到底使我们想起什么呢?这个什么也不命名、什么也不指明的 yes，这个在标记以外(不是说在语言之外，因为这个 yes 没有词语也可以，或至少在没有 yes 这个词时是这样)没有指涉的 yes?在它的非陈述性或非描述性方面，即使它正在对一个描写、一个叙事文本说“yes”，这个 yes 是彻头彻尾的、典型的行为性陈述，我认为这样去表述 yes 的特点仍不充分。首先因为，一个行为性陈述必须是个句子，一个本身被赋予足够意义的句子，在一个给定的正常语境里，产生一个确定的事件。现在，我相信，是的，用一个经典的哲学术语说，yes 是所有行为性陈述的超验条件。一个承诺、一个誓言、一个命令、一个义务，都含有一个 yes，我签字。“我签字”中的“我”说 yes，而且对自己说 yes，即使这个“我”签的只是个幻影，也是如此。任何一个行为标记引起的事件，任何一部最广意义上的文字，都涉及到一个 yes，不管它是否表象化，也就是说，不管它是否被转化成动词或副词。莫丽说 yes，她没有忘记说 yes，她用眼睛说的 yes，想用她的眼睛得到一个 yes 的回答，如此等等。

我们处在这样一个领域，这个领域不能也不揭示那些否定、肯定或否定之否定的根源之类的大问题。我们也不在这样的地方，在那里乔伊斯能通过说 Molly 就是那永远说 yes 的肉体从而将“Ich bin der Geist, der stets verneint”颠倒，我们现在谈论的 yes 对于所有这些可逆转的可能性，对所有这些辩证法来说是“前置的”，它们假定这个 yes 的存在并包容它。在“Ich bin”中的“Ich”肯

定或否定以前，它亮相或事先亮相：不是作为自我，不是有意识的自己或无意识的自己，不是男性或女性主体，不是精神或肉体，而是一个预先的行为性力量，这个力量比如说以“I”[je，法语“我”]的形式标记那个“I”正把自己介绍给另一个人，不管这个男人或女人如何不确定：“是的—我”，或“是的—我—对—那—人—说”即使“我”说“不”，即使“我”介绍自己却不说出声来仍然如此。那个最小的、最基本的yes，那个电话上的“喂”，甚或监狱墙那边传过来的叩击声都在意义和指义以前表示：“我—在—这—儿，”听我说，回答我，有某种标记，有另外一个人。随之而来的也许是否定，但即使否定主宰一切，这个yes都无法再被消除。

出于修辞上的需要，我不得不把这个最小的、不确定、几乎是纯贞无邪的称谓译成文字，在“I?、存在、语言的位置、对yes来说依然是派生性的地方，将yes译成诸如“我”，“我是”，“语言”等词语。对于以yes为话题的人来说，这是整个困难之所在。只要它自身进行一个yes的事件但不会理解这个事件，超语言就永远是不可能的。对于所有统计和计算，对于任何旨在按理性原则及其运行法则安排一系列yeses的筹划来说，情况也将是相同的。yes意味着对于另一个人的致词。这个致词不一定是个对话或交谈，因为它不用声音且不对称，只是对一个发问提前做出匆忙的反应。因为如果有另一个人，如果有某种yes，那另一个就不再会让自己的等同物或那个自我来生产自己。yes是所有签名和所有行为性陈述的条件，把自己介绍给某个对方，而这个对方并不指代什么，它只能以询问对方开始，对一个总是已经提出的要求做出反应，要对方说yes。时间只作为这个单一的时间颠倒的结果。这些承诺和义务也许仍然是虚构的，荒谬的，而且永远是可以反悔的，而那致词也会仍然是不可见的或不确定的；但这并不改变结构的必要性。更有甚者，它打破所有可能的独白。没有什么独白再能比莫丽的那段“独白”更不像独白的了，在一定的常

规范围内，我们有权把它看成属于被称之为“独白”的样式或类型，但是，两个不同性质的 yeses，两个有大写字母的 yeses，因而是两部留声电话里的 yeses 所包容的话语不可能是个内心独白，最多只能是个戏剧舞台上的有声独白。

但我们可以看到正是由于那个 yes，yes，独白才得以在此露面。这个 yes 其实没说什么，只要求另外一个 yes，另一个人说的 yes，而这个 yes，如我们很快就会看到的一样，是以分析的形式——或是由演绎的形式——暗含在第一个 yes 里。后者仅仅把自己放置在那里，呈现出自己，在电话里表述自己，以求得在 yes，yes 里使自己得到确认。它以 yes，yes 开始，以第二个 yes 开始，以另外那个 yes 开始，但因为这仍然只是个重新唤起（莫丽，从另外那个 yes 回忆起自己）的 yes，我们也许老想把这个说成是记忆性的独白。一个同义词的重复使用。这个 yes 除 yes 外什么也没有说：与第一个 yes 相像的另一个 yes，也许它对全然是另外一个 yes 的到来说 yes。表面看起来是独白式的啰嗦，或反应性，或想象的，因为它开拓那个“我”的位置，而这个位置正是行为性陈述的条件。奥斯汀提醒我们，最好的行为语法（perfermative grammar）是用第一人称现在时态写句子的语法：是的，我答应，我接受，我拒绝，我命令，我做，我会，如此等等。“他答应”不是个明白无误的行为性陈述，像在“我向你发誓他答应”这样的句子里，只要“我”不被理解，它就不可能是行为性陈述。

回想一下布鲁姆在化妆品商店的那个情景，在谈别的事情中，他自言自语地谈论香水。请不要忘记，莫丽（Molly）（moly，传说中一种有魔力的白花黑根草）说的那些 yes，也属配制香水的原料。我甚至可以（我曾这样想过一阵子）把这个论文改成讨论香水的论文——即是说，讨论神草——我也许会将它称之为“关于”《尤利西斯》中的香水的作用”（perfumative）。请记住莫丽没有忘记所有这些 yes，莫丽正是通过这些 yes 牢牢记住自己的，这些 yes 与散发出令人愉快的香水的东西相和谐：“他问我是否愿意

(yes) 说行 (yes) 我的山花 [Bloom 的名字，即花，在邮局领取的那个明信片上以假名的形式出现，在这里散发出香气] 我先用双臂搂住她把他拉倒在我身上这样他就能感觉到我的乳房散发着诱人的 yes (气息)" (U，704)。在书的开头，床，椅子，和那 yes 都是对香气的呼唤："闻那茗茶的淡淡的芬芳，煎锅的香气 (fume)，那嗞嗞作响诱人的牛奶香味。走近她那在床上温热的丰腴的肉体。yes，yes" (U，63)。这个"是的，我会的"似有蛇足之嫌，它展示的是，被呼唤的或被所谓原初的那个"yes"事先假设的重复，这个"yes"很简单，它先说"我会"，"我"是当做"I will"说的。请你们回想一下布鲁姆在化学用品店的情况。他自言自语说关于香水的事。"……只有一层皮肤。里奥波尔德，是的。我们有三层。"隔一行后，他又说，"而你也想买香水。你用什么香水？Peau d'Espagne 牌。那桔红色的山花" (U，86)。由此，他又谈到沐浴，谈到按摩："蒸汽法。土耳其式的。按摩。污垢被搓成小球滚落到你的肚脐眼里。如果是个漂亮姑娘为你按摩则更妙。我也想我，是的，是我，我在浴室做按摩。" (U，86)。如果我们像经常做的那样，不无道理地抽出这个小节的话 ("我也想我，是的，是我")，我们就有最小的命题，这个命题等同于那个"I will (我会)"，证明每一个思想、自我定位和自我定位意愿中暗示的那个 yes 的向异性重复。不管那个肚脐眼的 (中心的，母系的) 的情景，不管这个"yes-I"顾影自怜和自我陶醉的表象如何梦想给自己按摩，给自己沐浴，占有自己，清洁自己，甚至在那抚摸中兀自一人，那个 yes 都将自己介绍给某个另外的人，而且只能对某个另外的人的 yes 具有诱惑力；它以作出反应作为开始。

剩的时间不多了，所以我将以此电报风格还要快的方式进入事件。法文对"I think I. yes I"的翻译十分不够，它只说"Je pense aussi à. Oui，Je，"而不是"Je pense je，"我想那个"I"或那个"I"想 I，等等，而随后的"Curious longing I" ("奇怪的期待的我") 在法文里变成了"Drole d'envie que j'ai la，moi."这个反应，

即那人说的那个yes，来自另外一个什么地方，以那个化学用品商的多少有一点机械的形式的yes，使他从梦想中醒过来。“好的，先生，那位化学用品商说，”两次告诉他他须付钱：“行，先生，那位商人说，你再来这儿时，先生，可以一并付钱”（U，86）。对带香水味的沐浴的梦想，对一身清洁的梦想，和一次涂抹上药膏的按摩的梦想一直延续到基督式的重复“这就是我的肉体，”由于这个原因，他在胸前划着十字祈祷上苍赐福，就像基督之圣化一般：“享用一次沐浴吧；一盆清澈的水，冷色的珐琅质浴盆，温热的水流。这就是我之身躯”（U，88）。下面这个情节暗示基督抹油的情景（“用芬芳的溶解了的肥皂抹涂过后”），那脐眼，那肉体（“他的脐眼，肉体之蓓蕾”：母亲血肉的脐带之残留），而我们在这一章的末尾，又一次碰到“花”这个词，即布鲁姆的另一个签字：“一朵懒洋洋的飘泊的花。”

那个了不起的香水之梦在Nausicaa那一部分里展开来。以“是的，那是她使用的香水”（U，372）开头，展示了一个向莫丽的忠实的运动，并以香水语法之形式展现自己。

那个与yes有关的自我定位每次都冒出来，多次重复，在整个旅程中各自相异。其中在一个地方（我引用它因为它与一个A.E.I.O.U例子相近），有一个自我定位，那个自我定位把“I”看成是“形式的圆满实现”，但“I”在这里既是被提及，又是被利用的：

> 但是我，圆满实现，形式之形式，是记忆之我，因为在永恒变化的形式之下。
> 有罪的祈祷的禁食的那个我。
> 一个被Conmee从老师打学生掌心的藤鞭下解救出的孩子。
> 我，我和我。我。
> A.E.I.O.U.（U，190）

再往后一点:"她的幽魂至少被永久地放置在那儿了。在她出生前，她死了，至少是为了文学"(U，190)。(这是有关那个鬼魂和法文的哈姆雷特里的"lisant au livre de lui-meme"时间顺序，在这一段话里，约翰·埃哥林顿讲到法国人民"是的……出色的人，毫无疑问，但在一些事情上令人沮丧地眼光短浅"[U，187])。在另一处，在Nausicaa那一部分的末尾，布鲁姆在沙地上写了些什么，然后又把它抹去：

为她写一段文字。也许会保留下来。什么？
我……
AM.A (U，379)

但Yes和Ay之中的自我定位既非乏味的重复又非孤芳自赏；即使它推动了重新占用的循环运动，使引起所有这些确定样式的奥德赛航行得以启动，它仍不是以自我为中心的。它使它开创的那个圆周保持开放。同样，尽管在任一种行为活动里它依然是事先设想的，它还不是行为句，还不是超验的，由此类推，在任何一种判断性陈述里，在任何一种知识里，任何一种超验中(它都是事先设想好的)。因同样的原因，如果本体论所表达的是现实存在或存在着的现实，它就存在于本体以前。关于存在的话语事先假定了那个yes的责任，对说过的已经说过说是的，我对存在的召唤做出反应，存在的呼唤正在被回应，如此等等。仍然用电报风格，我把yes之可能性以及yes-laughter之可能性置于这样一个地方，在那里超验的自我学(egology)，本体论百科全书，伟大的思辨逻辑，基础实体论以及存在的思想向礼物和馈赠(sending [envoi] 使者)的想法敞开。这馈赠是它们事先假设好的，但无法包涵它。我不能像我乐意的那样，不能像我在别的地方曾经做过的那样发展这个论点。在这次旅行的开始，只把这些话和与《尤利西斯》里的邮政网有关的东西相联系，我就感到满

足了：一封明信片，一封信，支票，留声机，电话，电报，等等。

Yes 的自我肯定可以把自己介绍给他人，但只有通过自我回忆，只有在对自己说 yes，yes 中才能实现。这个普遍的事先设想的循环，自身带有相当的喜剧性质，就像对自身发出的派遣，派自己回到自己，这个派遣既永远不离开自己，也永远不会到达自己。莫丽对自己说话（显然是自言自语地说），她提醒她自己，她在要对方要求她说 yes 中说 yes，而她以自语方式说 yes 以开始或结束，但她这样做，为的是向对方说如果对方要她说 yes 她就会说 yes 的，是的，是说 yes。这些派出和回归的派出一直摹拟学究式的提问/回答的情形。而“派自己到自己那儿去”的情景在《尤利西斯》中以邮递的本来的形式多次重复。而且每次都带着厌恶，就像对幻觉和失败一样。这个圆圈并不对自身关闭。因时间关系，我只举三个例子。第一个是提到密丽的例子。密丽四、五岁，给自己送情书，在情书里她把自己比做镜子（“啊，密丽·布鲁姆，……你是我的镜子”）（U，65）。为此她“在信箱里放上一页页折叠好的褐色的纸。”至少法文版是这样说的［“Elle s’envoyait”］。这一段英文没有这么清楚，还是让我们继续往下看吧。至于那位集邮家的女儿莫丽，她给自己什么东西都送。像布鲁姆和乔伊斯一样，但这一点是以下面这种顺序不折不扣地被说成是盾上之盾，这个盾上之盾细述了她是如何经过邮递将自己派遣给自己的：“多年来除我寄给我自己的那一些零星的纸片以外我没有收到过任何人来信”（U，678）。在这个例子四行文字以前，她被他派出或拒绝：“但当我在那里胡诌一个借口把我打发出去时，他是永远不会忘记他自己的。”

这是一个自我派遣的问题。而终了，给自己派某个说 yes 但没有必要说 yes 的人，只是为说这个 yes，即法语成语或隐语［黑话］在 s’envoyer 下胡诌的东西：和自己或和别人“解决一下”。当那位父亲想象给自己送去一个与自己同体的儿子的种子时，自我派遣几乎不允许通过那位贞女母亲绕弯子：“一个神秘的身份（房

产），一个符合使徒教义的传宗接代，从惟一的父亲到惟一的儿子”（U，207）。这是关于“Amor matris（母爱？），主词和客词所有格”的文字的一段，这母爱“或许是生命里唯一真切的东西。父系关系也许只是个法律上的虚构”（U，207）。

我的第三个例子有点靠前，并且紧随“Was Du verlachst wirst Du noch dienen”：那位生出自己的他，位于圣灵、自己派遣的自己、Agenbuyer、他自己和别人之间的中间者，他……”（U，197）。两页以后：

> ——电报！他说。多么美妙的启示啊！电报！一头教士派来的公牛！他坐在台灯未亮的写字台的一个角上，高兴地大声念道：
>
> ——伤感主义者是这样一个人，他能享受，但不会因受惠招致巨大的债务。
>
> 签名：Dedalus.（U，199）

我要讲得越来越像格言和电报那样简捷、快疾。我的结论是：尤利西斯式的自我派遣的圆圈支配一个反动式的 yes-laughter，即超强记忆重新占有的反应性运作，每当签字的幽魂占上风时，签字把派出收拢回来，以便使自己接近自己。但当那个圆圈打开时（而这只是个节奏问题），重新占用也就被取消，反射性的派遣的汇集让自己高高兴兴地在独特但无数次的派遣中被打发走，于是另一个 yes 发出笑声，是的，是另一个发出笑声。

这里，一个 yes 与别个，一个 yes 与另一个，以及一个 yes 与另外那个 yes 之关系一定是这样的：两个 yes 被感染依然是不可避免的，不仅是威胁，而且是机遇。无论有或是没有一个词语（作为一个最小事件），yes 在先就要求对自身的重复，对自身的记忆，要求一个 yes 为那“第一个”yes 的到来提供居所，因此，第一个 yes 从来就不是简单断然的原初。如果我们不承诺确认它、记

忆它、保存它，即用另外一个 yes 逆签名，没有这个承诺和记忆，没有对记忆的承诺，我们就不能说 yes。莫丽没有忘记（她也回忆自己）。一个对承诺的记忆启动那个重新占有的圆圈，冒着技术上重复、自动化归档、留声技术、幻觉的风险，冒着被剥夺地址和目的地后四处漂泊的风险。一个 yes 必须把自己委托给记忆。在离开另一个以后到来，以要求的不对等形式，而且从那个被要求去征得一个 yes 的另一个那里来到，这个 yes 把自己托付给另外一个的记忆，对那个他的 yes 的和另一个 yes 的记忆。所有这些风险已在 yes 第一次发出声息时就云集一起。而第一次声息在另一个的声息里暂时停止，因而它已经是、而且永远是第二位的。它在那里既无声息也无踪影，早已与某个“坟墓里的留声机”相连接了。

我们不能把孪生的 yes 分开，但它们对于对方全然是另外一个。就像 Shem 和 Shaun 一样，就像书信和邮局一样。这样的双联关系在我看来并不是保障《尤利西斯》的签字，而是一个只在要求中取得成功的事件的震颤。Yes-laughter 的几个特性的不同震颤，几种音色的差异性振捣，不允许自身在一次派出，或派自己到自己、或一个对等认可的不可分割的单一性里被固定化，但是，要求另外一个的对等签名、要求 yes 在完全另外的写作、另外一种语言、另外一种特质里，用另外一个印记得到回响。

我又回到你们身旁，回到乔伊斯研究界。假定一个研究乔伊斯的部门决定，经耶里亚教授、耶里亚男系主任或女系主任批准，把我的阅读拿去当试题，去设立一个“学术项目”，这个项目的第一阶段包括将《尤利西斯》里所有的 yes 按分类原则列成表格，然后再着手《芬尼根守灵》里的 yes。主任同意（主任如同那肉体，永远只说 yes）买一台 n 代计算机，这台计算机也许会胜任这个任务。得到同意的操作也许会完成很多工作。我可以手拿一枝铅笔，让你们坐在这儿数小时听我描述我计算的结果：原文里可以机械地看出 yes 形状来的 yes 一共有 222 个，其中四分之一之上，至少

有 79 个是在所谓的莫丽的独白里（!），而法译文里则更多，因为有一些类型的词、或词组、或节奏性的停顿虽然不见 yes 这个词，但实际上也被译成了“oui”（“ay,”“well,”“he nodded”），在不同的语言版本里，计算结果将会各异，对那些在《尤利西斯》里使用的语言来说，命运也许会有所偏爱。但我们如何对待像原文用法文的“mon pere, oui”，或“Osi certo”呢？——这里的 yes 离撒旦的诱惑最近，那个说“不”的精灵（“你向魔鬼祷告……Osi, certo! 为了它出卖你的灵魂吧”[U, 46]），我们如何对待这些呢？在这个危险的对显明的 yes 进行清点以外，主任也许会决定或答应完成两件任务，这两个任务也许对我们有了理论和操作技巧的电脑说来是不可能的。下面就是我所列举的不可能完成这两项工作的原因，我把原因压缩成两类。

1. 按假设，我们先不得不按一大堆标准划分类型。我发现至少有十个类型或样式。这个清单不可能是封闭的，因为每一个类型可以依据此种方式一分为二：即 yes 是否以一种清晰的独白方式对它内心的那一个作出反应，或者就是以一种清晰的对话方式出现。我们还不得不考虑英语的 yes 和其他语言的 yes 所假设的样式引起的语调上的不同。现在让我们设想，我们能够给微机认读磁头合适的指令，辨认出语调上的微妙变化——这是个连自己都不十分清楚的事——把所有略带超验性质的 yes 全部划出来，那么 yes-laughter 就不再会引起由一个二元逻辑支配的区分。两种不同性质的 yes-laughter 彼此呼应，不可抗拒地相互呼唤并隐含；结果是，它们以它们要求的程度置认可的承诺于危险境地。不是以一个可数的存在，而是以一个幽灵的形式，相互复制，记忆的 yes，带着它扼要的控制和反应性重述，立即再生那飘渺的、跳跃的肯定之 yes，馈赠的开放性肯定。两种反应或曰两种责任互为指涉，其间并不发生任何关系。二者都签字认可，又阻挠签名认可的独立存在。它们只唤起另一个 yes，另一个签字。而且，在另一方面，我们也无法确定两个必须像孪生兄弟一样聚拢在一起的

yes 中的一个就是另一个幻影，或一个就是另外一个的留声化。

这就是我听到的《尤利西斯》里的音乐的震颤。今天，尽管一台计算机在其他许多方面可以帮助我们解决不少问题，但还无法计算清楚这些纵横交错的 yes。只有一台我们现在还未听说过的才能对《尤利西斯》里的 yes 作出反应，这台计算机试图将自己的乐谱、自己的其他语言和其他书写整合到、也就是附加到自己身上。我这里说的或写的只是提出一个建议，对于那台闻所未闻的计算机、那另一个文本而言，这只是小小的一篇。

2. 于是就有了论点的第二部分。要施行的计划，不论是通过计算机还是通过一个学术机构（按这个组织的主席的指示），实际上就已经事先假设了一个 yes——其他人可能称之为语言行为——这个 yes 以某种方式对《尤利西斯》里的那些 yes 事件作出反应并且对它们的呼唤作出反应，对它们的结构里发出的呼唤作出反应，这个 yes 是又不是分析体的一部分。那位主席的 yes，与不论什么人作关于《尤利西斯》的写作、以某种方式作出反应和反签字一样，不会让自己被计算或不被计算，和自己呼唤的那个 yes 没有两样。它不仅被证明是不可能的二元性，而且因同样的原因，它就是整体性，是那循环的闭合，是尤利西斯的回归，它就是尤利西斯，以及某个不可分的签名的自我派遣。

是，是的，正是这个 yes 引起笑声，而且我们绝不会兀自发笑，如弗洛伊德很正确地指出的那样，我们绝不会在笑声里不分享对这个笑声的相同的压抑。或者说，这就是导致发笑的东西，正如它和 id（本我）导致思想一样。正像它和那个 id（本我）一样，笑得那样简单，超越了笑声，超越了那个 yes，超越了我/非我的是/不/是，超越了那个能永远转向辩证的自我/非自我。

但我们可不可以用香水去签名呢？

只有另一个事件可以签名，可以反签名以引起那个业已发生的事件。这个事件——我们常幼稚地称之为第一事件——只能在确认对方之中肯定自己；一个完完全全的另一个事件。

另外一个也签字。而 yes 则一直不停地重新启动自己，无穷无尽，甚至比布利恩太太那个星期听布鲁姆给她讲述马科斯·特尔休斯·摩西和跳舞者摩西的故事时一连说了七个 yes 还要多，当然有所不同（U，437）：“布利恩太太（急切地）Yes，yes，yes，yes，yes，yes，yes.”

我打算就说到这里，因为从东京旅行回来开车离开机场回家的途中写下最后这一句话时差一点出了车祸。

（高文广　译　马海良　校）

# 《心 灵》[节选]

## ——他者之发明

弗朗西斯·蓬若的短诗《寓言》给文学的创新性提供了佐证。德里达在一篇论文里，将其与在一个更加广阔的文化和政治意义上的"发明"概念相联系。下面的这篇文字就是从那篇论文里节选出来的。对一个很正统的文学批评家来说，那首短诗的文本是代表蓬若作品中很明显的"毫无必要的模糊"的范例，但对德里达来说，却是文学发明之谜的十分清晰的演示，它既要求礼仪和规则，又让这些规则处于不稳定状态，它既在文化构成里发现某种已经暗含的东西，并通过这种文化的构成使自己被理解，又带来全新的东西。就像签字一样，发明是以它的新意构成的（签字的复制品不是签字；拷贝绝非发明），但它完全依赖于认可和合法化（因而也取决于准则和法规）。任何一种发明，任何一首诗，任何一种阅读，都必须转向过去和与之相同的东西（"发明"一词在这里取其更古老的意义，即"发现"已经存在的东西），并转向未来和他者，这个未来和他者既不存在也无法事先为人所知。按德里达的阅读，《寓言》要发明的范围包括标题、指涉、语言的反映性、寓言、他者、反讽，甚至发明本身。它对话语创新性的处理得以加强，同时使判断性语言与行为性语言之间的区别更加复杂化。

消解——德里达认为"要么是创造性的，否则什么也不是"——在这篇文章里表现为带有重要政治后果的一个肯定运动，

揭示传统发明概念的社会压抑性，同时试图把握这个概念复杂性质——“重新发明发明”——以便为向他者敞开的创新性辟出一个空间。发明——就像在这篇节选里讨论并举例说明的那样，是德里达不断地在他对文本作出的反应里要实现的东西的一个名称：这个文本是一个原始文本，它尊重准则，在准则范围内发现自身，甚至在探求过程之中，就像一切新事物所必须做的那样，在它探索这些准则相互间的差异时也是如此。他在保罗·德·曼的作品里发现了这种发明性。保罗·德·曼在“心灵”写成之前不久死去。处于哲学极限的消解的作用（也是像《寓言》那样的一首诗歌的作用），旨在消除封闭结构，使他者的到来成为可能；他者不是指那个仅仅强化同一物的他者（如德里达所说的，种族主义炮制的就是这样一个他者），这他者不是那种外在的、绝对地新的他者，而是一个将此者与他者、内部与外部、新与旧之间的对立予以错位的他者。

这一次我能发明出什么呢？

这里也许我们有一个为讲座准备的创新的开场白。如果愿意，请大家想象一下，有一位演讲者敢于以这样的话对他的东道主讲话。他似乎不知道他要说什么；他相当不敬地宣称他要开始即兴演讲了。他将不得不现场发明，于是他又一次问自己（encore）“我到底要发明什么呢？”但与此同时，他似乎带着一些傲慢在暗示，即兴演说从头至尾都将是不可预测的，也就是说，和往常一样，“依然”（“encore”）新颖，原始，独一无二，总之是新发明的。而且实际上，至少是在他的第一句里发明出一些新意后，这样演说者将要打破规则，打破习惯、礼节、谦恭的语辞。简言之，要与社交的所有条件决裂。发明永远预示着某种非法性行为，预示着打破一个隐在的契约；它将不和谐插入事物的平静的序列里，它对得体合度表示不恭。显然没有耐心设计一个前言，——它本

身就是一个新型的前言——这就是它如何使既定事物处于不稳定状态的。

## 儿子的问题

西塞罗肯定不会教诲他的儿子以这样的方式开始。因为，就像你们所知道的那样，一天，应他儿子的要求和期望，西塞罗给演讲术方面的发明下了定义。

在这里提及西塞罗是不可或缺的。如果要讲发明，我们就必须牢记这个词的拉丁语词根，这些词根显示这个概念的构成和问题复杂化的历史演变。而且，西塞罗的儿子的第一个请求影响到了语言，影响到从希腊文到拉丁文的翻译（“studeo，mi pater，Latine ex te audire ea quae mihi tu de ratione dicendi Graece tradidisti，si modo tibi est otium et si vis”：父亲，关于演讲理论方面的事，你已经用希腊语给我讲述了，现在，我特别想听听你用拉丁语讲这些事儿。）

父亲西塞罗回答了儿子。首先父亲告诉儿子，好像是对儿子的请求作出回声或是自我陶醉似的重申，他说作为父亲，他对儿子的第一个期望是尽可能地获得知识（doctissimum）。于是儿子以他的强烈的愿望预见了父亲的期望。因为他的期望与他父亲的期望一同燃烧，父亲在其中寻得了极大的满足，并且在满足这种欲望中，他自己重新占有了它。于是，父亲就给儿子这样的教诲：考虑到演说家的特别表现力量，他的力量体现在他所对付的事物（思想、对象、主旨）以及他所使用的语言之中，发明就不得不与安置相区别；发明发现事物，而安置则放置事物或为这些事物确定位置，为它们定位并按序排列它们：“et res et verba invenienda sunt et collocanda.”但是发明只“适用于思想，适用于我们所谈论的东西，而不适用于演说技巧或语言形式。至于安置，它给词语和事物、形式和物质定位，它常和发明相联系。”父亲西塞罗这

样解释。所以说确定位置——犹如用家具装饰房子一样，既关系到言词也关系到事物。所以我们一方面有"发明—安置"构成一对，表示思想或具体事物，而另一方面，有"演讲术—安排"构成另一对，表示词语或形式。

现在我给一个最传统的哲学概念（topot）安排好了位置。保罗·德·曼在一篇写得十分精彩的题为《帕斯卡尔的劝说寓言》（"Pascal's Allegory of Persuasion"）的文章里回顾这个概念。我愿把这篇论文献给保罗·德·曼，以示记念。请允许我以一种非常简单的形式做这件事，再次借用一点——从我们从他那儿借用的许多东西之中——他那静穆的审慎。他的思想，他的思想的力量和光辉，正是以此为特征的。那是1967年，那时他在巴黎指导康乃尔大学项目，我第一次了解他，阅读他的作品，听他演讲，于是就产生了我们之间的永恒友谊，这种友情永远清纯，永远在我的生活里、在我的心灵里，是一缕最罕见、最珍贵的光。

在"Pascal's Allegory of Persuasion"里，德·曼对寓言主题做了深入的孜孜不倦的思考，而且差不多就是直接地把发明看作寓言，"作为讽喻的发明"是他者之发明的另一个叫法，我今天就打算讲一讲这个问题。他者的发明是个讽喻？是个神话？是个寓言？在指出讽喻是"有先后顺序和叙事性的"，尽管叙述的主题"不一定非是时间性的不可"之后，德·曼指出我们称之为讽喻之任务或讽喻必须履行的义务实为一个悖论："讽喻是苛刻真理之提供者，因此它的重任就是，以劝谕的叙事或作文顺序来表明真理和谬误在认识论上的顺序。"而且在继续展开时，他遇到了作为发明的修辞和作为安排的修辞之间的经典区别，"在哲学的和修辞学的经典里，存在大量的关于真理和说教之关系文本，常常是以传统的，诸如分析和综合判断之关系，前提与形式逻辑之间的关系，逻辑与数学之间的关系，和逻辑与修辞学之间的关系，作为创意与作为布局的修辞手法之间的关系等哲学概念为核心进行的。"

如果我们有足够的时间去讨论这个问题的话，我们可能有兴

趣问这样的问题：在17—19世纪之间确立的权利的正面含义上，在艺术和文学的王国里，作者的权利，或发明家的专有权利的观念为什么只考虑形式和构成？它又是如何被考虑的呢？这个法则将所有对“事物”，内容，主题，或意义的考虑都排斥在外。往往要花费相当大的困难和陷入极大的混乱才能搞清楚的所有合法的文本，都强调这一点：发明只有以形式和构成的价值才能显示其独特性。至于“意思”，则属于每一个人；普遍性是所谓的“意义”的本质，它不能给所有权提供基础。难道这是对西塞罗式的遗产的背弃吗？是对它的很糟糕的转述（翻译）吗？是对它的取代吗？让我们先把这个问题放置起来，暂不管它。我只是想在这些开场白里包括某种对先辈西塞罗的褒奖。即使他从未发明出任何东西，我仍在某个人那里发现了很多力量，创新之力，此人打开了论话语的话语，论演讲艺术的论文，谈发明的文本，他是借我所称的儿子的问题来打开那些论述的。儿子的问题碰巧是一幕传统、转置、翻译的背叛场景；我们也可以说它是个隐喻的寓言。一个说话、提问、热切地追求知识的孩子——他是发明的结果吗？人发明孩子吗？这个问题以后还会重新显露出来。这个问题是否首先是关于那个儿子是否是合法的后代和那个姓氏的继承者呢？

这一回我能发明出什么呢？

人们当然期望有这样一个对发明的讨论，这个讨论应该实现自己的承诺或履行自己的合同：它将讨论发明这个问题。但人们也希望（合同里的文字的含义就是如此）它将产生出一个全新的东西——在词语或事物的意义上，在它的话语或发音上——以发明为主题。不管在何种有限的程度，为不使听众失望，它应该进行发明。我们期望它说我们所没有预料到的东西。没有什么前言宣告它的到来，没有期望之地平线可以预见其被接受的情况。

尽管发明这个词语和发明这个概念有那么多模糊意义，你们已经有些理解我试图说的话。

因而这一次的话语必须作为一个发明呈现给你们。它不去宣

称彻头彻尾地具有发明的性质，并且不断地在发明”，而是，它必须利用基本上是惯用的、由规则支配的手法和可能性，以便给一个创新的命题签名，至少一个，而且那个签了名的发明将独自决定，它能在多大的程度上引起听者的愿望。但是——这正是戏剧化和讽喻开始的地方——它也需要他者的签字认可或反签字，或那个并非父亲发明的儿子的签字。儿子将不得不确认这样的发明，就像这个继承人是惟一的裁判（注意裁决这个词），就像那位儿子的反签名带着合法化权威。

但是，如果我所谈论的话语呈献出一种发明、将自身呈献为发明，那么，它就得认别人对自己的发明作出评价、认可、和合法化，这个别人不是家庭之一员，而是社会群体或机构之一员的他者。一旦发明的地位，或曰专利或保证、它的明确的、开放的、公开的身份不得不被许可和确认时，这个发明就永远不会是个人的。让我们换个说法：在我们谈论发明这个古老的、我们今天企图在这里重新发明的话题时，我们应当确保这个讨论获得某种专利、发明的头衔，——那样就预先假定了一份契约，一种赞同、承诺、奉献之决心、机构、法规、法律上的义务；合法化。没有自然的发明——但发明也预先设定应有原初性，与根源、繁衍、传宗接代、血统，也就是说，一整套常常与天赋或和善相联系，因而也和自然和谐相联系的价值观念。于是就有了儿子的问题，签名的问题，姓名的问题。

我们已经能看到这样一个事件的独特结构——发明的发生——之形成。谁看到它的形成过程？是那位父亲？还是那位儿子？又是谁发现他（她）自己被排斥在发明场景之外？创造出的另一个是什么？是父亲？是儿子？是女儿？是妻子？是兄弟？或是姐妹？如果发明永不会是个人的，它与整个家庭戏剧的关系又如何呢？

这样就有了一个事件的独特结构，我正在谈论的言语行为必定是一个事件。一方面，只要它是独特的，它就是个事件，另一

方面，以它的独特性而论，它将产生出或促成某种新的东西。它应该促进或允许“迄今为止第一次”的新事物的到来。这个不可解开之谜的全部意义都凝聚在这样一串词语里的每一个词里——“新的”，“事件”，“到来”（venir），“惟独”，“首次”（这里英语词组“首次”表示时序特征，而法语里的 premiere fois 却没有这个考虑）。从来没有一个发明的出现，一个发明的发生是不以一个事件为开始的。也不会有任何一个发明不引起一件新事件的出现，我们不妨把后面那个词“出现”看成是一个可能发生的未来事件的先导，或一种将依然处在被任何人处置地位的能力。新事物的出现是肯定的，因为一个发明事件，它的先导生产活动，一旦被认可，一旦社会以一种惯常的体系予以认可、合法化，签字确认，它对未来就是有效的。它只接受它的发明的身份，而且，就以被发明的事物的这种社会化而论，它将被一个惯例系统保护，这个系统同时将保障把它载入普通历史，把它的财富纳入文化：即归于一种遗产，一种血统，一种教育的传统，一门学科，代代相接。发明以受制于重复、利用、重新记述开始。

我们仅限于讨论的这个网络，不仅仅是词汇方面的，不简化为简单的词语发明游戏，我们遇到了“到来”的几种形式的交汇[du venir 或 de la venue]，谜一样的 invenire 和 inventio 以及 evenement（事件），avenement（出现，到来），avenir（未来），aventure（冒险），和 convention（习惯，约定俗成）之串通。我们如何将这一连串词汇以罗曼语以外的其他语言译出而保存将创造之首次与到来相联系的、与未来的出现相联系、与事件的到来相联系、与出现的到来相联系、或与惯例或冒险相联系的统一性呢？这些有拉丁语源的词的大部分，在英语里是被接纳的（甚至“venue”都是以狭义的，高度程式化的形式出现在法律词语里，而“advent”一词则特指基督的降临）；但是在被接纳的那一组词的中心有个明显的例外：这就是动词 venir。《牛津英语词典》肯定说，一个发明之到来[comesdown][revient]，变成“达致或发现之行

为”。但我已经可以想象到，翻译这个演讲的人在翻译那些以拉丁语为基础的语言的地方时，必须具有创造性。即使这个语言上的串通表面看来是冒险的或传统的，它仍能引起我们思考。它使我们思考些什么呢？还有什么呢？还有哪些人？以出现（venir）而论，我们还需要发明出什么东西呢？到来是什么意思？第一次来到（出现）吗？每一个发明都设想某事或某人第一次到来，某事或某人来到他事他人。但是要使发明成为发明，使其独一无二（即使它的独特性是可以被重复的），这个第一次，这个惟一根源的时刻还必须是最后的一次：考古学和末世学在这里，在一个是惟一的一个事件的反语里彼此认可。

我们正在讨论一个事件的独有的结构，这个事件似乎以谈论自身的方式、以谈论自身这个事实产生自己，只需它开始以发明为题进行发明，为它铺平道路，在它命名并描述它的样式的普通性质和它的 topos 的血缘关系的同时，宣告或确认它的独特地位，促其出现：发明，支撑着我们对一个文学样式和它的实践者的传统的记忆。在它宣称又一次在进行发明时，（inventer encore），这样一个讨论可能会说，发明以谈论自己开始，以一个反身的结构开始，这个结构不产生与自身的偶合或给自身的呈献，相反它投射自身的到来，以另一个的身份“谈论”或“表述”自己的到来，也就是说，以追溯由来的方式投射它的到来。我只想提一下“自我反身”的意义，这个反身法常常是对保罗·德·曼作品的分析的核心。无疑它比表面看上去要诡谲，已经引起一些有趣的争论，特别明显的是在罗道尔夫·伽舍（Rodolphe Gasche）和苏珊·格尔哈特（Suzanne Gearhart）的文章里。我将在别的时候再回到对这些问题的讨论。

但在谈论自己时，这样一个讨论将竭力赢得公众的承认，这不仅是为了它在发明这个主题上要提出的观点的普通性真理价值（*发明的真理和真理的创造*），同时也为了从此以后对所有人都适用的技巧的操作价值。

# 寓言：超越语言行为

我还未引用弗郎西斯·蓬若的诗，但我已经描述了好大一阵蓬若的一个文本，我的一个手指正指着我的发言稿的空边。这个文本相当短：六行斜体，甚至不包括标题那一行——稍后我将回到这个数字——加上两行罗马体的引语。尽管在不同的版本里位置相互颠倒，罗马和斜体字母可以起突出拉丁语传统的作用，我已经提到过这个语言传统，而蓬若也从未停止依赖于这种传统。

这个文本属于哪种文学样式？我们面对的也许是巴赫称之为他的"发明"的作品之一，一首按对位法谱写的乐曲，它包括两三个声部，其发展基于一个简单的开首的小音节，这个小音节的节奏和旋律的轮廓十分清晰，有时用于基本上是说教的作品中。蓬若的文本安排了这样一个开首小节，就是下面的这个组合"Par le mot par…，"即英语的"With the word with…"。我不用它的文类、而是用它的标题，即它的专有名称"寓言"来指称这个"发明"。

这个文本被冠以"寓言"。这个专有名称其实就包涵了一个文学样式的名称。一个标题就像一个署名，永远独一无二，在这里与一个文学样式的名称相混淆；一个合适的比较是将一部小说标题为小说，或把发明叫做发明。我们可以肯定，这个题为"寓言"的寓言的"教益"，从开头到结尾都以寓言的结构构建，它将讨论与寓言主题有关的东西。这个寓言，荒诞无稽文学的本质，声称要表达真理，也将以此作为它的普通主题。Topos：寓言。

我将阅读"寓言"，然后读题为"寓言"的那篇寓言。

## 寓　言

这个文本就以这个词开始
文本的第一行表达了真理，

但在这一个和另一个下面的这银辉
它能被容忍么?
亲爱的读者你已经在作出判断
就我们的困难…

(在七年不幸之后
她打碎了她的镜子。)

我为什么希望以阅读这篇寓言来纪念保罗·德·曼呢?首先是因为这个阅读涉及到弗朗西斯·蓬若的一篇文字。我想起事情的开头。我在耶鲁大学主持的第一个研究班是谈弗朗西斯·蓬若,是应保罗·德·曼的邀请,他把我介绍到那里。那个研究课的题目是 La chose(物,东西);研讨持续了三年,涉及许多与之相联系的议题:债务,签名(署名),反签名,专有名称,和死亡。对我来说,回忆这个出发点就是摹拟一个重新开始;通过风雅的寓言唤起那个开头,这使我感到欣慰。那寓言也是个有着不可能的根源的神话。况且,我想把这个阅读献给保罗·德·曼,是因为蓬若预示的一种独特的讽刺与寓言交叉的寓言与一首关于真理的诗相像,它以讽刺的口吻将自身呈现为"第一行表达真理"的讽喻:讽喻之真理和真理之讽喻,真理即讽喻。二者都是因为蓬若的发明,即语言之发明("寓言"/"奇异荒诞的"从根本上讲就是 fari 或 phanai:说,肯定),此者之发明和他者之发明,作为他者的自身的发明。这正是我们将要试图演示的。

寓言性在这里既通过主题也通过结构表示出来。"寓言"是讲讽喻,关于一个由此及彼的话语的移动,即到达镜子的另一面的运动。它讲的是一次超越那个构成自身镜像的、不幸话语的不遗余力的挣扎。我们可以用另一种术语说,"寓言"把所指的问题,语言表达的问题,或文学表达的问题,和表达他者或与他者交谈之可能性的问题,都付诸实际行动。我们将会看到它是如何这样

做的；但我们已经得知，这个问题无疑就是死亡的问题，就是打破那面镜子既是最需要的也是最困难的悲伤时刻的问题。说它是最困难的，因为不论我们是如何竭力试图到达他者，我们所说的、或所做的、或所呼喊的仍然在我们内心。我们的一部分受到伤害，而且我们正以悲痛和复仇（Erinnerung）之方式与我们自己对话。即使我们自身的这个他者的转喻已经构成我们对于那个活生生的他者之关系的真实和可能性，死亡仍将它带到更加光辉的天地。所以我们明白为什么打破那面镜子仍然是必要的，因为在死亡的那一刻，孤芳自赏式的重新占有的界限变得特别清晰，它使痛苦增加，又使痛苦受到抑制：让我们不要为自己哭泣，是啊，当我们必须不再为我们自身之内的他者而焦虑，我们除了在我们自身之内的他者外，我们不再可能对任何人表达担忧了。顾影自怜的伤口因无法再孤芳自赏，甚至不能在我们称之为悲伤之功效的复仇里找到慰藉而无限扩大。超越内在化记忆，就有必要思考，这是另一种形式的记忆。用黑格尔的区别来说，超越复仇，乃是一个Gedächtnis（记忆力）的问题；保罗·德·曼在他的近作里，经常记起黑格尔的这个区分，为的是将黑格尔哲学呈现为一种杂合多种不相关物的说教寓言，例如包括着：哲学和历史、文学经验和文学理论等。

在它成为主题，在它给我们讲述他者以前，在它把他者的话语或给他者的话语讲给我们以前，道德寓言就在这里、在《寓言》里，是一个事件的结构。这首先产生于它的叙事形式。寓言的“教益”，如我们所说的，类似一个故事的结尾。在第一行里，donc（“then”，于是）仅仅像个结论性质的开首的印记，像个建立起一个单一的先后次序的逻辑和时间的扫描；大写的APRES（在……以后）将它带入一个表示先后的顺序。包括after（“以后”）的括号表示故事的结束，但很快我们将会看到这些时间概念的颠倒。

这个寓言，这个寓言之寓言，以发明的形式呈现出来。首先，

这个寓言就叫作“寓言”。在试图进行别的语义上的分析之前，让我在这里先提出一种假设，先不去管它是否合适。十七世纪以来欧洲已经确立了话语的领域，在这个领域以内，只有两种主要的具有权威性的实例可以称之为发明。一方面，人民创造出故事，(虚构的，或荒诞的)，而另一方面他们也发明机器，技术设备或机械装置(在机器这个词的最广的意义上说)。一个人可以通过妄想进行发明，可以生产出叙事，而没有在这些叙事之外与之相对应的现实；或者，一个人可以生产出新的操作可能性（诸如印刷机，核武器，而我是在有目的地联想到这两个例子，因为创造发明的政治——这一点将是我要讨论的主题——永远是，而且仅仅是文化的政治和战争的政治)。在两种情况里，生产即发明——这一刻我给“生产”这个术语留下某种不确定性。Fabula（虚构）或fictio（虚构）是一方面，而另一方面是techne（技巧)，episteme(知识)，historia（历史)，methodos（方法)，即艺术或know-how(技艺)，知识和研究，信息，过程，等等。我想暂时以一种有点省略和教条的方式说，今天只有两种可能的、十分具体的、包括所有发明的被确认的发明。我的确说“今天”，强调这种语义上分类的相对现代性。其他类似发明的东西将不这样看待。我们的目标是抓住这两种确认的发明的一致性或隐形的和谐。

“寓言”，弗朗西斯·蓬若的寓言，将自己作为寓言发明出来。它讲的显然是一个虚构的故事，第八行表明这个故事似乎延续了七年。但是，“寓言”首先是一个发明的故事，它复述并描述自己，它从一开始就把自己展现成一个语篇或文本机制的上场、宣示。像瓦雷里（Valery）在《关于“尤利卡”之主题》里所做的那样，它做它所说的事情，它不满足于宣示。“一开始就是寓言”。后面的一个词组既摹拟而且也转述约翰福音的最前面的话（“一开始就是逻各斯”)，它也许还是它正在说的东西的行为性的演示。像逻各斯一样，“寓言”讲的的确是关于话语的事。但蓬若的“寓言”在把自己以揶揄的方式置于福音布道的传统里时，揭示并扭曲，或

者以微小的混乱重现那个跋或布道的奇怪结构，这个跋就在文本的开头说，世之初是逻各斯。由于句式的扭转，“寓言”有一点诗歌的行为性表述的味道，同一行诗既描述也执行自己的生成。

当然，不是所有行为性陈述都是反身的；它们不全是描述自己，它们不在这些发明过程发生时，断言自己是在进行发明。但这一个却宣称自己是行为性陈述，但它的判断性陈述不是别的，第一次到来，在详述这个事件的句子以前并未发生。这个叙事不是别的，正是它所引用的、复述的、肯定的、或描述的东西的到来。很难区别这个句子的叙述的一面和被叙述的一面，这个句子发明它自己，同时也发明它的发明的故事；实际上，叙述和被叙述在这里是无法确定的。这个故事被拿来让人阅读；它自身就是个传奇，因为它所讲的故事，在它之前或在它之外并没有发生，在这个产生它所讲述的事件的故事之外并未发生，但它是个传奇性的寓言，或只有一行的诗歌形式的故事。这一行诗构成的故事有同一物的两个版本或两个方面。在同一体里发明另一个——以诗歌的形式，由一面镜子的两面而来的等同体，而这面镜子的银辉不应该被容忍。以它的文字排列形式，with 一词的第二次出现提醒我们，第一个 with——该寓言的绝对概括——正被引用。引用形成了重复，或一个最基本的反射，即使是它将开场白式的行为分开，该反射举动既是发明行为也是发明的叙述或录存，允许它展现开来，以便在它发生的那一刻，只说自己，同一物，同一物的破裂和折回的发明，别的任何东西都不谈及。如所期望的那样，被引进的是对他者的向往——和打破一面镜子。但被引用的第一个 with 实际上和第二个 with 一样都属于同一个句子，也就是说，属于那个指出发生作用或事件的句子，而发生或事件通过描述性的引语而发生，并且既不在它之后，也不在别的任何地方。借用某些言语行为理论倡导者们的话，我们可以说第一个“with”是被使用的，而第二个是被引用来的或被提及的。当用于“with”这个词时，这种区别似乎是合适的。在把那个句子当作一个整体时，该

区别还是合适的吗？被使用的“with”属于那个提及它的句子，也属于被提及的句子；那是个援引的时刻，而且就以那样的形式被利用。从 with 到 with，那个句子所完整地引用的不是别的，正是引用过程中的它自己，在自身以内的使用价值只是被提及的价值的子集合。那个发明性的事件就是那个引语和那个叙事。在一行诗里，在同一个被分开的行里，一个话语的事件混合了两个绝对不同性质的功能，“使用”和“提及”，以及指代和自我指代，讽喻和同义反复。那不正是发明的力量吗？那不正是这个寓言的至关重要的一笔吗？但这个发明之力量与和语言位置有关系的一种句法的功用密不可分；它也是一种布局艺术。

如果“寓言”从第一行起就既是表示行动的又是判断性的，那么这种效果就贯穿整个文本。通过我们将要证明的诗歌生成过程，发明的概念将自己的价值分布在两极之间：判断性的陈述，发现和揭示、指出或说明是什么——和表示行为的陈述——产生，确立，转变。但这里的粘着点须与共同暗示的这两个价值的形象发生关系，与形象的构形发生关系。在这一方面，“寓言”从第一行开始就具有示范的性质。那一行的发明性是行为和描述，操作和判断的单一行为的结果。在这里连接词“and”并不是连接两个不同的活动。那个判断性的表述就是那个行为性表述本身，因为它所指出的既不是在它自己以前就存在、也不是自己所陌生的东西。它的行为就存在于那个判断性表述的“判断”之中，不会是别的东西。这是一个与自己的独特关系，一个以在阐述它的行为中产生事件的方式产生自我反映之自我的反映。一个无限快速循环——这些就是这个文本的讽喻性和瞬时性。那就是现实，一个文本，这个文本，就以这样的方式，一下就把行为性陈述导入判断性陈述的轨道，反之亦然。德·曼把不可确定性写成一个无限的，因而是不可容忍的加速运动。德·曼是对小说和自传之间不可能的区别说这些话的，这一点对于我们阅读“寓言”很重要：我们所讨论的寓言之作用同样也存在于小说和我将很快要讨论的某

个“我”的隐含的介入之间。至于反讽，德·曼一直是把它特有的时间性描述成一个瞬时的结构，一个变得越来越短，并且永远是在那最后一时刻达到高潮。“反讽是一个共时性结构”，但我们将会看到，它何以只是讽喻的另一面，讽喻似乎总是在历时性范围内得到展现。在那里“寓言”仍然具有示范作用。它的第一行只讲到自身，它瞬间就有了元语言的因素，但它的元语言没有什么能使自身开始动作；那是一个不可避免的和不可能的元语言，因为在它之前没有语言，因为在它之下或之外没有先在对象。因而在第一行，即在陈述“寓言”真理的那一行里，一切都在同一瞬间以第一语言和第二元语言表达出来——其实，什么也没有。第一行重复说，没有元语言；回声或自恋者说，只有那一个。语言永远可以和不可以谈论自身的特性，因而就展示在行为之中，并且和范例相吻合。这里我给你读一段从 Allegories of Reading（“阅读的寓言”）里援引的一段话。在这一段话里，德·曼回到隐喻和卢梭作品里顾影自怜者的角色的问题上。我将简单地抽出几个命题，让你们回忆一下他充分演示的冲击力：“只要所有语言都是概念的，它就已经只谈论语言，而不是事物，……所有语言都是关于种类名称的语言，也就是说，是个概念的，比喻的，隐喻的元语言……如果所有语言都是关于语言的，那么示范语言学的模式就是他所面对的一个实体的模式。”

在行为性陈述和判断性陈述之间，语言与元语言之间，虚构与非虚构之间，自我指代与不同性指代等之间的无限快速摆动，不仅仅产生一个根本性的不稳定。这个不稳定性就构成那个事件——让我们说那个作品——该事件的发明通常情况下都搅乱准则、法令和规程。它要求一个新的理论，和新法规的章程，这些新规则能记录这些事件的可能性，因而应能解释这些事件。我不能肯定言语行为理论以其目前的状态和主要形式是否有这样的能力，因为这个原因，我也不能肯定形式主义的文学批评或其是解释学文学批评（如语义学、主题学、意图学等等的批评）是否可

以满足需要。

一个十分简单的小句子的令人难以置信的凝炼，意思明白无误，语法关系正常，自然而然地消解了那个依赖于行为性陈述和判断性陈述之间的不可捉摸的区别，以及许许多多相关区别的对立逻辑；它消解那个逻辑，但不使它完全丧失能力，这一点是肯定的，因为它还需要这样的区别以产生这独特的事件。在这种情况下，消解的效果是否依赖于一个文学事件的力量呢？在这个寓言式的消解阶段，什么是彼一时的文学，什么是此一时的哲学？我不打算正面讨论这个大而无当的问题。我只想冒险说几句与上面的问题有关联的话。

1. 假定我们知道文学是什么，而按现行的惯例把"寓言"划归文学：我们仍然无法肯定它是否就是完完全全的文学（比如，几乎不能肯定这一首诗，当它一谈起真理而且马上声称要表述真理时，是非哲学的）。我们也无法肯定它的消解式的结构不会在其他一些我们不敢梦想是文学的文本里被发现。我深信，相同的结构，不管它看似如何自相矛盾，也会在科技，特别是在法律交谈里出现，而且的确可以在最基本的或最被确认的这类话语里找到，因而也就能在最富创造性的话语里找得到。

2. 就这个问题，我将援引并简要地评述德·曼的另一个文本。这个文本与在这一点上和我们有关的所有主题十分吻合：行为性陈述和判断性陈述，文学和哲学，消解的可能性或不可能性。下面是 Allegories of Reading（"阅读的寓言"）里"劝说修辞学（尼采）"一文的结尾：

> 如果对形上学的批判是作为陈述性和判断性陈述语言之间的疑难构建的，那就等于说它是作为修辞手段构建的。因为，如果我们要想保留"文学"这个术语，就须毫不迟疑地将其与修辞同化，这样玄学或"哲学"之消解正是在它是"文学的"的时候就自然地只是个不可能性而已。这并没有解

决尼采说的文学和哲学之间关系的问题，但它至少确立了比较可靠的参照点，从这个参照点就可以提出问题。(131)

这段文字遮盖了太多的微妙差异，细微变化，而且在我们现在仅有的时间里使我们能够对它提出的所有问题持开放态度。我希望在别的时候能更加耐心地讨论这个问题。但现在我将以一种简单的表面现象为满足。在暗示说“只要玄学是文学性的”玄学的消解就是不可能的时，我怀疑讽刺可能要比它最初出现时还要多。至少是因为诸多原因中的这个原因，最苛刻的消解还从未宣称不适用于文学，更没有宣称是可能的。我想说消解承认不可能并不失去任何东西；我还想说那些匆匆忙忙想从这种承认里得到快乐的人也不会在等待中失去任何东西。因为一个消解操作的可能性可能是个危险，变成为一整套规则与支配的过程、方法、唾手可得的手段的危险。消解的兴趣，正如它可能有的力量和愿望，是一种不可能性的经历：像我将在结论里坚持认为的那样，它是对他者的体验和对不可能性的发明，换言之，作为惟一可能的发明。即对他者的体验与此相关的是，我们能把那个我们称之为“文学”的、无法放置的东西归于何处呢？这也是一个我须暂时放在一边的问题。

于是“寓言”通过它自己，通过她自己，给自己一个发明的专利。而它的双重出击正好就是它的发明。这个“with”到with”的特有复制，注定是为了一个无限的镜象化过程，首先似乎在抓住或冻结那个文本，使它无能为力，或是让它以一个感觉不到的或不确定的速度旋转到合适的位置，将它囚禁于那面不幸的镜子里。按照迷信的说法，打破镜子就等于宣告七年之不幸。这里，安排印上的不同字母和括号，她是在七年不幸之后打破那面镜子的。APRES“之后”在文本里是大写的。这个奇怪的倒置难道也是镜子效应、某种时间上的反映吗？如果“寓言”的这个堕落的最初效应——在括号里它扮演了一种“教益”的经典角色——

保留了强有力的反向因素，那不仅是因为有这个自我矛盾（paradox），不仅是因为它颠倒了那个有迷信色彩的谚语的意义或方向所致。在颠倒经典寓言形式时，“教益”是惟一明显带有叙事性质的因素，因此我们说具有讽喻的性质。拉·封丹的寓言通常与此相反：有一个叙事结构，然后是一个以格言或箴言形式出现的教益。但在阅读我们手头那个括号里和结论里——那正是“教益”的位置——的叙事时，我们不知道把那个所指的被颠倒的时间放在何处。它到底是在讲述在“第一行”以前可能发生的事情呢、还是“第一行”以后发生的事情呢？或者，在整个诗里到底发生了什么？发生的会不会正是那个时间性呢？语法上的时态之差异（一般过去时态的寓言式的“教益”紧随一个现在进行时态）使我们无法回答这个问题，我们也无法知道那个诱惑我们将其等同于前面七行文字的不幸之七年之“不幸”，是否就是寓言正在陈述的不幸，或者说那不幸只与叙事中的不幸相混淆？一段假想话语的这个令人沮丧性质只能在不超越自身的情况下反映自己。在这个情况里，不幸就是镜子自身。因为不幸远不能在打破镜子里表达自己，它可以表现在——因而是反射之无限——镜子的存在和可能性，在语言所提供的那幕镜子的戏里。行为性的或陈述性的不幸并不绝对地就是它们自身，因为它们互相寄生，对此有所了解之后，我们也许想说这个不幸也就是这些言语行为的本质上的“不适当性”，这个“不适当性”常常被言语行为理论的作者们描绘成偶发事件。

不管在什么情况下，通过所有这些颠倒和扭曲，通过这个寓言的变革，我们来到保罗·德·曼称之为寓言和讽刺的交叉点。在这一点上，我要指出“时间性修辞”里的三个时刻或要点：

1. 一个“暂时性的结论”在发现——我们可以称之为发明——“一个真正时间性的困境”中将寓言和反讽相联系。这里有几行文字，好像就是为“寓言”而写的：

正如我们现在理解的那样，讽刺的行为揭示的是一个无疑不是有机的时间性存在，说它不是有机存在是因为它与它的来源仅仅在距离和差异的意义上相联系，它允许无结尾、无整体性（这的确是个技术上的和非有机结构的镜子）。反讽把时间性经验分成一个纯粹神秘的过去和一个被非真实所困扰的未来。它可以对这个非真实有所了解，但永远无法战胜它。它只能在一个越来越有意识的层次上重述和重复它，但它依然无休止地被关在无法使这种知识应用于经验世界的不可能性之中。它在一个语言符号越来越细的螺旋中归于消解，这个螺旋越来越与它的意义相分离，但它也无法逃离这个螺旋。这个被显露出来的时间空场，与我们在发现讽喻一直在暗示一个不可到达的先在性时所碰见的是同一个空场。讽喻和反讽在它们共同发现一个真正的先在性时困境时联系在一起。

假如我们让 predicament 一词（这个词正是个困境）保持它所有的含义，包括那些最不确定的含义。这里那面镜子就是困境：一个必要的或注定的境遇，一个准性质；我们可以给出它的目的或类别的一个中性模式，而且可以陈述这一境遇（构成它的技术装置、艺术品）的威胁。我们被困在那面镜子致命的和迷人的圈套之中。

2. 稍后，保罗·德·曼把讽刺写成寓言的颠倒了的镜像："讽喻的基本结构在这里（在华兹华斯的露西·格雷组诗的一首中）重新出现在语言向叙事的倾斜中，这种倾斜沿着想象时间的中轴展开，以便使实际上同时存在于主题内的东西具有持久性。然而，反讽的结构是这个形式的颠倒的镜中形象。

3. 最后，有一段文字将这两个被颠倒的镜像汇聚到它们的同一性中："反讽是个共时结构，而讽喻（寓言）则表现为一个连续的模式，这个模式能够产生出作为一个延续的幻觉的持久性，这个持久性也知道它应该是虚幻的。但是这两个模式有情绪和结构

上的重要区别，是同一个基本的时间经验的两面。”

于是“寓言”就是讽喻，它正话反说地讲述寓言之真理，说它就发生在现在，而且是通过人与面具之戏剧作用陈述这个真理。诗中前四行用直陈式现在时态第三人称（这是一个明显的判断性陈述；尽管奥斯汀告诉我们，在现在时中，行为性陈述优先，但在这几行诗中，“我”只能是暗含的。）。在这四行中，前两行是直陈的，后两行是疑问的。第五、六行可能是，使“我”的介入由隐在的变为显在的，似乎它们直接面对读者。通过一条迂回的parabasis（古希腊喜剧中在间歇时的朗诵）四步抑扬格的颂歌的形式使这种情景戏剧化。保罗·德·曼很注意这样的颂歌，这一点在这个颂歌由施莱格尔召唤并与反讽有关时十分明显。他在“时间性修辞”里和别的一些地方又一次提起它。现在“你判断”（tu juges）也成了既是行为性陈述，又是判断性陈述；而且“我们的困难”既是那位作者的困难，也是那个署名的暗示的“我”的困难，是那个呈现它自己的寓言的困难，是寓言-作者-读者组成的社会群体的困难。每一个人都被纠缠其中，所有的人都反映出这些困难，并且所有人都能对这些困难作出判断。

但是最末一行中的那个“她”是何许人呢？谁“打破了她的镜子”？也许是那个“寓言”，那个寓言自己（这个词在法文里属阴性），实际上这个词是主语。或许这就是真理的寓言，是真理自身，而且在寓言的王国里它常常是个女人（的形象）。但是阴性也可以对作者的反讽作反签名。她可以谈及那位作者，她会在她的镜子里陈述或表现那位作者自己。这样的话，我们就可以对蓬若说保罗·德·曼对华兹华斯说的话。在对露西·格雷组诗里的一首小诗里的“她”沉思后（她就像是个不会感觉的事物），他写道：“华兹华斯是少数几个能以预想的方式写自己的死亡，并且能超越他们的坟墓向读者讲自己的死亡的诗人之一。诗中那个“她”实际上大到足以包容华兹华斯自己。”（《时间性修辞》，225）。让我们把“寓言”里的那个“她”叫做“心灵”，在阿普莱乌斯的《变

形记》里出现的那个因不顾禁令而失去她的结发丈夫埃洛斯（Eros）的普绪柯（Psyche 心灵，灵魂）。但在法文里，“psyche”既是个同音异义词也是个普通名词，还是一面装在旋转台架上的很大的双面镜，那位女人，让我们把她叫做普绪柯（Psyche）罢，即灵魂，她的美丽或她的真实，能在那镜里反映出来，可以从头到脚羡慕或敬仰自己。普绪柯（心灵）在这里并未出现，至少没有在她的名字下出现，但蓬若很可能是把他的寓言献给拉·封丹的，拉·封丹在法国文学中正是因其寓言和讲述 Psyche 的故事受到赞誉的。蓬若常常表达自己对拉·封丹的敬慕："如果说我比喜欢叔本华或是黑格尔更喜欢拉·封丹——最短小的寓言——的话，我知道为什么。"这是蓬若在《绪言》(Proemes)（第二部分，“Pages bis”，第五卷，167 页）里写的话。

对于保罗·德·曼来说，他确实称其为 Psyche，但不是指镜子，而是指那种神秘性。他在一段话里就是这样做的，这一段文字对我们很重要，因为它还指出了两个“自我”之间的距离，那个主题的两个自我、同时看见自己又触摸自己的不可能性，“永恒的幕间颂歌”和“反讽的寓言”：

> ［这个］他[①]对寓言和反讽刺的成功结合也决定了整部小说的主题 (la Chartrense de Parme)，寓言隐藏的神话。小说讲一对情人的故事，这一对情人像埃洛斯（Eros）和普绪柯（Psyche）一样，永远不被允许充分的互相接触。当他们能看到对方时，他们被一段不可逾越的距离分开；当他们可以相互触摸时，他们必须是在一片全然由武断和非理智，即上帝的行为，强加给他们的黑暗之中。这个神话就是那个不可超越的距离的神话，这个距离永远要在（两个）自我之间占上风，这个神话给作家斯汤达一直坚信的那个横在他的匿名身

① 原英文单词为（T）his。——译者注

份和明确身份之间具有讽刺意味的距离划定了主题。就此而言，这个神话重新肯定了施莱格尔给反讽所下的定义，即反讽是“永恒的幕间颂歌”；这个神话也单单把这一部小说看成是为数不多的反讽之寓言的小说之小说中的一部。

以上是《时间性修辞》（228）的最后一段话。

于是，以同样的笔触，但又是双重笔触，一个虚假的发明成了对真理的发明，将真实作为寓言的发明，真实寓言的发明，作为寓言的真实之真实的发明。而在寓言里真实之发明依赖于语言（fari；fable）。它是真实的不可能的悲哀：（因为）以词语的形式并通过词语。因为你们已经清楚地看到了，如果悲哀不是以打破镜子的方式宣告那种悲哀，而是存在于镜子之中，如果它是以反射的形式出现，以镜像的形式出现，那么那面镜子就能通过词的中介成为它自己。这是一种词语的发明和介入，甚至是“词语”这个词的发明和中介。词语本身就反映在 mot 这个词里，正如在“名称”这个名称之中一样。那排除透明性并认可那面镜子的发明的银辉（色），就是语言的踪迹：

这个文本以以（with）这个词开始
文本第一个行表述真理，
但在这一个与另一个之下的银辉
能被容忍吗？

在两个 with 之间，那个被放置在两行之下的、在这一个与另一个之间的银辉，正是语言本身；它依赖于词语和“词”这个词；正是“词”这个词把“with”一词的两次出现分布、隔离在它的两边：“with the word with…”将它们对峙，使它们互相对立，既将它们系在一起，又使它们从此永远相分离。埃洛斯（Eros）和普绪柯（Psyche）。这个过程是不能忍受的暴力，法律应该禁止（在那

两行之下或在那两行之间能容许这个银色么)；它应阻止它对语言用法的扭曲和对语言学惯例的毁灭。但是这种歪曲符合语言法则，这种情况也是有的，那是一个相当正常的命题，语法法则里没有什么东西反对这样的修辞。我们必须顺其自然，而不去管那个禁令，这种情况既是该寓言的 igitur 在命令也是在执行——同时也是第一行的那个逻辑的，叙述的和虚构的连词："With the word with commences，then，this text…"

这个 igitur 代表心灵 (psyche)，向它/她并在它/她之前，关于它/她，而 payche 只可能是惟一的旋转反射镜，这面反射镜对他者讲述同样的事情："With the word with……" 关于这个相物与他者之关系，我们可以戏谑地说：那只是个发明，一个幻影，或一个令人羡慕的镜子效应，它依然保持着发明的身份，一个简单发明的身份，即一个技术方面的机制。可问题依然存在：心灵是个发明吗？

对这篇寓言之分析可以无穷无尽。我就此搁笔。"寓言"在讲述寓言时的发明，不仅在于它所讲的故事并不曾发生，在它自身以外并无发生地点，只是宣示自己（介入）发明 [in (ter) vertion] 的它自己而已。这种发明不仅是诗歌式虚构的发明，不仅是一部作品生产过程成为签名、专利、作者和读者将其看作文学作品的认可场合。这里，读者就是那个进行判定的他者（"亲爱的读者你已经判定……")——但他是按他在文本里所表达的观点做出评判的，是从反签名的那个地方开始评判的，尽管那个地方首先是被指定给签名者的。"寓言"只有在这个意义上，即从作者和读者的双重地位、签名者和反签名者的双重地位上，才具有发明的地位，它还生产出一台机器，一种技术机制，即必须在某些条件和限制下能够再生产，再重复，再使用，能够转换位置，能够被安装在一个公共传统和遗产的范畴以内。因而它具有程序、模式、方法的价值，给输出，操纵，变换提供准则。考虑到别的一些语言上的变化因素，句法上的常规可以重复地产生同一类型的

其他诗作。这种类型化的构筑，预设语言首先被用作工具，其实就是一种技巧（techne）。比如在艺术和美术之间。行为表述与判断陈述之杂交，从第一行一开始就讲到那个真理（根据第二行的描述和提示，"那文本的第一行表述真理"）和任一个真理。这个真理不是别的，正是那个产生它自己的真实：这的确是一个独特的事件，但它也是个布局上的设计和一个普遍的真理。它在求助于事先已经存在的语言学上的背景（句法规则和语言的那些奇异珍宝）的同时，也提供一个规则指配的机制或调节物，这种机制或调节物能够生成同一类型的别的一些诗歌话语(utterances)，一种字模印刷。我们可以推出下面的例子："这个寓言就在 at 这个词处开始"；可以有调节后的变体，或与模式相去甚远，或接近模式，对这一点我现在没有足够的时间讨论。然后再想一想可摘引性的问题，既不可避免，又不可能，这些问题是由一个自我引用的发明引起的。如果，像我已经做过的那样，让我打个比方，"蓬若以 with 这个词开始这篇题为'寓言'的文本，因为它就是这样开始的：With the word with…"这是一个没有开头没有结尾的过程，但这个过程不做别的，只是开始，但它无法这样做，因为它的句子，或它的开首的那个词语已经是第二位的了，已经是一个甚至在它发生之前就被描述的第一个的接续，是一种既不可能但又必要的待书写的空白。它永远有必要重新开始，以便最终到达开端，并再发明那个发明。让我们在此尝试在空白处重新开始。

显然可以理解，我们这里应该讨论发明的地位。你们已经很明白，一个不平衡的因素在我们的那个合同中起作用，而且就这个因素而言，有一种发人深思的东西。我们不得不讨论一下发明的地位，但还是以这个话题发明出什么东西为好。但是我们获准在合同和标题所规定的法令范围以内进行发明（发明之地位或他者之发明）。一个不愿被支配、被命令、被这些惯例控制的发明将是不合适的、不协调的、不合规范的、离题的、是违犯规定的。可是，一些急不可耐的听众或许想反驳说，今天的确不会有发明，除

非与惯例决裂，成为一种不正当的行为；换句话说，只有在这个条件下才会出现发明，即为使其具有发明的性质，发明必须侵越原本打算让它遵守的位子和程序。

正如你可能已经有所怀疑一样，事情并不如此简单。不管我们如何尽量少地保留“发明”一词的语义负荷，不管我们此刻留给它什么样的不确定性，我们至少有这样的感觉，一个发明不应该以这样的形式并就像它最初出现的那样具有一种地位。在它突然爆发的那一刻，那公开的（宣示性的）发明应该淹没、无视、侵越、否定（或至少——这是一个补充性的复杂情况——避免或否认）人们或许想事先赋于它的那个地位；的确，它应该跨越这个地位取得自身意义和合法性的空间——简言之，应该超越按定义永远不应准备欢迎一个真正创新的接纳的全部氛围。正是在这个假设（暂时不是我的）基础上，一种接纳理论应该或与它的本质局限相冲突，或以一个超越性鸿沟的理论使其主张复杂化。对于后者，我已不能分清它是否仍然应是理论和是否它是一种类似接纳的理论。让我们对这个常识性的假设多说几句：一个发明在其出现时，应为每一个指派给它的地位产生一个反秩序的机制，开拓一片不安分或骚动的空间。难道它不正是自行动荡、自我解构吗？这样就有了下面的问题：一个发明的解构效果将会如何呢”或者反过来说，一个远不至局限于否定或消除形式这类常常幼稚地被看成其特点的消解运动，从哪个方面看，它本身能具备发明的性质，或至少是在社会历史学领域里起作用的一次发明的信号？最后，发明概念之消解在穿过它的语义领域的所有复杂情况和已被组织起来的丰富内容中，又是如何发明的呢？是超越发明这个概念和语言来发明吗？是超越它的修辞手段和它的原理来进行发明吗？

我不是将发明的问题与消解的问题会合而为一。因为一些最根本的原因，也许不会有消解的问题。我的问题不在于此，而是在别的地方：为什么那个疲惫的、毫无新意的经典单词 invention

（发明）今天却经历一次再生，一次新的时兴，一次新的生存方式？我敢肯定，对那个西方的 doxa 的统计分析可以揭开：在词汇，书的标题，广告修辞，文学批评，政治演说，甚至在艺术、道德和宗教的术语（passwords）里的发明之谜。一个发明欲念的奇怪回归（return）。"人必须发明"：不一定是创造，想象，产生，确立，而是发明；而且这个发明的欲望之独特性，正栖身于这些相互交错（发明/创造，发明/想象，发明/产生，发明/确立，等）之中。不是发明这个或那个，也不是发明某种技艺或某个寓言，而是发明这个世界，这个世界并非北美新大陆，但却是一个新世界，另一个栖身地，另一个人，甚至另一个欲望。更详尽的分析会显示，为什么正是"发明"这个词比其他相邻的词（如"发现"，"创造"，"想象"，"产生"，"确立"，等）能更快、更经常地强迫人们接受它，而且为什么这个欲望——这个欲望甚至达到梦想发明一个新欲念的程度——一方面与某种疲乏，厌烦，穷竭的经历保持同时性，而另一个方面却又伴随消解的欲望，甚至试图消除消解和发明之间可能存在的明显的矛盾。

解构主义要么是具有创新意义的，要么什么也不是，它不解决方法程序问题，它只开启一条通道，它径直向前并留下一条痕迹；它的书写不仅是行为的，它还为新的行为性表述产生些规则，而且从不把自己安放在为行为和判断的简单对立做出理论保证这样一个位置上。它的过程涉及一个肯定，后者是和事件、出现（到来）、发明之到来相联系的。但它只能通过消解发明的概念性的和机构性的结构得以实现，这个发明可以在发明以及发明力的某些方面打上理性的印记，抑减其新意：仿佛有必要超越发明的某种传统地位再发明未来一样。

## 到来，发明，发现，发现自己

这是一个奇怪的命题。我们说过，人们喜欢在发明发生时给

它指定一个位子，而每一个发明都趋于折除这个位子。我们说解构主义必须对发明的传统地位提出质疑。这意味着什么呢？

什么是发明？发明要做的是什么？它第一次发现某样东西。而模糊的含义就在“发现”这个词里。当发现的经历第一次发生时，发现就是发明。一个没有先例的事件，其新意或许就是那个被发现的事物自身的新意（譬如一台以前没有过的机械装置，如印刷机，疫苗，核武器，一种新的音乐形式，一个机构，不论其好与坏，等等），或者是“发现”或“找到”的行为而不是被发现之物（譬如，按照已确定的日期，康士坦丁大帝的母亲圣海伦娜于公元326年在耶路撒冷发明的十字架，或者 Tintoretto“发（明）现圣马克的遗体”）。但在这两件发现中，从两种观点（即被发现物和发现的行为）看，发现并不创造一个存在或作为一整套存在物的世界，它没有可证实的创造存在的神学意义。它的发现是首次的，但它所揭示的是已被发现的东西，或者说它产生的是未曾被发现的，但不是被创造的，就创造这个词的最强的意义而言，它只是以给定的图式，将已有的一大堆可供使用的因素拼凑到一起。这个图式，这个有序的整体使发明和发明的合法化成为可能，提出你们所了解的全部问题，不论我们是指文化整体（Weltanschauung），时代、知识（episteme），还是范式（paradigm），等等。不管这些问题如何重要和难于回答，它们都要求明确回答发明的意义和含义。不论如何看待它，以发明这个词的神学意义而论（至少这是个明显的例证），蓬若的“寓言”并没有发明什么东西；只有在借助词法和句法，借助一个普遍的规则，即以某种方式顺从的常规时，它才有发明的作用。但它通过在语篇的习惯用法中引进一个悬殊或鸿沟，通过在某种程度上使它也需要的期待和接纳之思维程式陷入混乱，引起一个事件，讲述一个虚构的故事，产生一个机制；它形成一个开始，并且讲述那个开始，而且在这个双重的、不可分的运动中，开始它的运作。这个双重运动接纳那个独特性和新奇性，舍此二者，将不会有发明可言。

在每一种情况里，通过“发明”一词语义上的变换，这个后者仍然是一个应使人感到新奇的事件，因为就在它出现的那一刻，没有法则，没有定位，随时准备把它归并为同一物。

但这个新事物的出现必须借助人的作用。发明永远应属于作为发明主宰的人。这正是巨大稳定性的关键，是我们必须考虑的一个语义上的准常量。不论在拉丁文化里记述的发明概念的历史或 polysemy 会是什么样子，我以为从未有过任何称得上权威的人在谈到发明时不谈到那个被叫做人的存在的技术性的启动。人自身以及人类世界，是以人类主体发明能力定义的。这个发明既是虚构叙事或寓言，也是技术上或技术认识论上的革新（就像我把技巧 technē 和虚构 fabula 联系起来一样，我想，历史 historia 和认知 episteme 也是彼此关联的）。从来没有人敢说——这的确是个身份（地位）和惯例问题——上帝发明，人们认为，人类发明的基础和依靠是神的创造；也从来没有人敢说动物发明，尽管动物对工具的生产和使用很像人类的发明。但在另一方面，人可以发明神灵、动物，特别是那些神圣的动物。

在这个技术—知识—人类中心的界域里，发明的价值被刻写在分别捆扎起来的技术秩序和形而上学人本主义的一整套结构里。（我说的发明是指它的占主导的意义，这种意义受常规的支配）。如果今天有必要再发明发明，就必须对传统的、占主导地位的发明的价值、地位、以及它在一套惯例系统中将形而上学与技术科学与人本主义连接起来的谜一样的历史进行质疑并予以解构。

发明一旦获得一个地位，一旦它因此而被它自己变成的一种机构合法化，其结果就是同一物，这永远是可能的。（因为）我们以这样的方式发明的东西往往是机构。机构是被发明的东西，授予发明以某种地位的反而是机构。一个发明是如何返回来成为其自身的等同物的呢？这个回归，这个将来的重现是如何回归、是

如何重新回到过去（一个常被认为是具有革新意义的运动）的呢？为使这样的运动发生，只要发明是可能的，只要它发明的东西是可能的就足够了。于是正是从它的根源开始（“以 With 这个词这个文本便开始了”），它自身包含了一个重复，它所展示的只是已经被发现在那里的那个东西的动态性，一整套可以理解的可能性，这些可能性作为本体论的或是神学意义的真理而出现，作为文化的或科学技术的政治系统（民用的或军事的）等形式出现。通过在可能的基础上发明可能，我们才把新生事物——即很不相同的事物，也可以是相当古老的事物——与一整套现时的可能性，与为新生事物提供它获得地位的条件的可能性秩序的现在时间和状态相联系。公开发明的这种法规经济并不打碎那个心灵，并不超越那面镜子。但补充性的逻辑在心灵的结构里引进了一个寓言的复杂情况，寓言做的比说的更多，它发明的东西远比它为版权提供的要多。这个寓言式的重复运动将机遇和需要相溶混，产生一个事件的新的样式。不仅是单一的行为表述的创新，因为每一个行为的表述事先就假定了一套常规和机构性的规则——而且调整这些规则，而不损害这些规则本身，以便让他者到来或在这个裂开的一开始就报导他者的到来。这也许就是我们所称的解构。“寓言”的行为遵守了这些规则，但有一个奇怪的变动，这一点也许有人会认为是变态的，尽管它因此忠实地、明白无误地顺应它自己的文学法则。这个变动包含在无视并展示它自己的规则的不稳定结构里，即便是在通过它发明的尊重的标记尊重这些规则时亦如此。

这是一个独特的情况。发明任何时候都是可能的，那是对可能的事物的发明，是在本体-神学的视野里，以人为主宰的发明的技巧，是这个主题、这个视野的真实之发明；它是对法则的发明，是与给发明以地位的法则相协调的发明；是对机构的发明，并与这些机构相协调，这些机构有使其社会化，使其被认可，保证其实现，并使其合法化的功能；是对程序的程序化的发明；是等同

物的发明，正是通过这个等同物，他者归结为此者的事件在心灵的寓言里再次得到反映。因此，发明应与它的概念相统一，与该词的主导特征，以及发明之概念特征相统一，只要似乎矛盾地，发明不发明任何东西，在发明中没有他者的到来，什么都不归诸他者，什么都不来自他者。因为他者不是可能因此有必要说，惟一可能的发明就是不可能之事物之发明。有人会说不可能之事物之发明是不可能的。确实如此。但那却是惟一可能的发明：一个发明必须宣告它自己是看似不可能之事物之发明；不然，它只是把在同一物的经济的范围内的可能性明朗化而已。

正是在这个貌似自相矛盾的困境里，消解开始运作。我们目前的疲惫，是对同一物的发明、对可能之事物之发明、对永远可能的发明的结果。我们正在试图重新发明发明本身，这是又一个发明，或曰是对将会到来的他者的发明，通过同一物的经济简省，模仿或重复“以以这个词……”从而为他者的到来提供一个场所，让他者到来。我们这样作不是与之对立，而是超越它。我很小心地说“让他者到来”，因为如果他者正好不是那个被发明的事物的话，最初的，或是消解性的发明性只能是，将那些拒他性的结构打开，启封，拆解，开辟出到达他者的通道。但我们并不使他者到来，我们只为它作好准备，让它到来的。他者之到来，或者说它的回归是惟一可能的到达，但它不是被发明的，即便是需要最伟大的天才去为之准备，欢迎它的到来：准备肯定一个际遇的机缘。这个际遇不仅不可能被筹划，甚至不是作出决定过程中的一个不确定的东西。这可能吗？当然不可能。而这正是为什么它是惟一可能的发明之故。

刚才，我说过我们在设法再发明发明。不，这个设法(search)不可能是研究(research)之结果，不论我们在政治和现代研究的背后会发现什么样的希腊或拉丁文化传统。而且对我们说来，也不再可能说我们正在设法：这力量所允诺的不是，不再是，或还不是我们把所有那些熟悉的特征笼统地称之为社会，契

约，机构等人类社团里的那个相同的"我们"（"we"）。所有这些特征都与要被消解的发明之概念相联系。是那个他者一个"我们"被奉献给这个发明性，在不幸的七年之后，镜子被打破，银色涂层也被穿通，那个"我们"在什么地方都没有发现自己，也没有发明自己：它只能被说"来吧"的那个他者发明出来，而且我认为对那个他者以另一个"来吧"作答是惟一可能的和有意义的发明。他者的确是不能发明的，但他者也因此成为世界上的惟一发明，对世界的惟一发明。是我们的发明，是发明我们的发明。因为他者永远是世界的另一本源，我们（永远）（仍然）有待于发明。存在的我们，存在自身。超越存在。

行为性陈述是必要的，但不充分。由着他者，超出"以以这个词"的行为和心灵，严格讲，一个行为性陈述仍然预先假定了太多的常规性机构，而不能打破那面镜子。我正在讲的消解只发明或肯定，当它是个行为性陈述而又不仅仅是个行为性陈述，而且继续使行为性陈述以及将其与判断性陈述顺利分开的条件处于不安定状态时，让他者到来。它对他者负有责任，对他者开放，被他者打开，向他者之运作敞开。正是写作在不使自己被那个同一物整体性的经济简省所包围或统治，那个整体性保护着经典发明概念及其政治、技术科学和机构的不可辩驳的力量和封闭性。不能对它们拒斥、批评或斗争，岂止不能——实在不能，因为发明之简省经济的循环只是对将其带入运行之中的他者的异延的一种重新占有运动。这一运动不能被重铸为意义、存在、或真理。

超越了可能，便没有地位、法则、重新占有、程序化、机构上的合法化可言。它穿越需求之秩序，穿越对艺术和科学设置的市场之秩序。它不要求专利，而且也永远得不到专利。在那一方面，它依然温文尔雅，不知道甚么是威胁和战争。但正因为此，我们还是感到它是某种更具有威胁性的东西。

和未来一样。因为将来是它惟一所关心的：允许那个完全他者的历险或事件的到来的事件到来。那个完全的他者不再与本体

神学意义的上帝或人相混淆，或与那个构形（主题，意识，无意识，自我，男人或女人，等等）的形象相混淆。说这就是惟一的未来，就等于不提记忆失缺（症）。发明之到来不会使自己对重复和记忆有所疏远，因为他者并非新物。但它的到来延伸到这个过去的现在，这个过去的现在曾经能够构建——我应说“发明”——技术-本体-人（类）-神学的发明概念，它的规程和地位，发明之地位，以及发明者的塑像。

你们在寓言一开始时就问，我这一次将能发明出什么呢？

可以肯定，你们没有看到任何东西发生。

他者，已不再是能可发明的了。

“你说这话是什么意思？你是说，他者只能是一个发明，对他者的发明吗？”

“不，我是说，他者是永远不可发明、从不等待你去发明的东西。他者之呼唤是到来之呼唤，只在多种声音里才发生。”

（高广文　译　马海良　校）

# 《签名蓬若》[节选]

德里达对法朗西斯·蓬若写作的反应在某种程度上是一种承认行为：承认这位二十世纪最富创造力、最大胆的法国作家所取得的成就，承认他本人萦绕在心的一些问题在蓬若的文本里得到了演绎。该篇选自德里达论蓬若的专著，文中德里达淋漓尽致地讨论了签名和专名这两个紧密相连的问题，它们与那个似乎难以请出但实则无法逃逸的“他者”从来就相距不远——那个他者绝对异质于我，但（实际上更加）有求于我。在《心灵：他者的发明》中论及蓬若时，德里达是透过发明这个话题来谈他者问题的；这里暗含着蓬若所说的物（la chose）和德里达所指的他的物，法朗西斯·蓬若——作者，专名（总是趋向于消解为一个普通名词）和签上名字的文本体。（原文题目 Signéponge 很难译出：它兼有“签了名的，蓬若”和“签名—海绵”等意）

德里达对签名的结构很感兴趣（这一点在《签名，事件，语境》的结尾部分表述得再清楚不过了）：这是一种行为，我以此来确证我的此时此地的惟一在场（往往伴随着明确提及而又总是不予明言的地点和日期），但是当我遵守一套使我的签名得以被承认、重复、摹写和机器复制的规则时，我才能这样做。如果我仅仅是在用书写当时兴之所至的某种字体写我的名字——也许与我书写时的情绪、环境、文件用途等合拍——我就并没有签名，也就没有对本来想通过该事件的惟一性来证实独此性和真实性予以确证。即便在这种情况下，在我的非签名里书写的专名仍有着相

同的结构；只要它加入的规则系统能够使其被重复，以不同的媒介来实现，授赠后代，与其他名字混合或成为普通名词的坯料，它就也能够完成将我惟一化和具体化的任务。两种情况均表明，运作顺利的条件恰恰也是动作停滞的条件，所以德里达认为，滞停并不是签名和专名出了事故，而是它们得以存在的必要前提条件，即使它们可能得到也阻止它们得到它们要求的纯粹真实性。

然而，这样的结构并不只见于上述情况；德里达指的是"一般结构"（颇像他的"一般书写"或"一般文本"），所有写作的签名专有性（和纯净性），它确认此时此地的书写，是有时间和地点的惟一书写，同时，宣称自己为他者，而不是某个意旨的全部体现或只供人们读解的一个代码。这种自我标记——它与《文类法则》中讨论的普通类标记有关——置身于深渊（en abyme）：写作之为写作的自我指涉（无论是明示的还是隐含的）都是将整体包括在整体的部分之内，打乱了它的惟一性地位所依据的同一性逻辑。（当然，这里暗示着一种特殊的阅读；是将作品反签名的一种反应或承认行为——参见《尤利西斯留声机》——确认和核发它的签名，自己置身于同一个自我分裂的结构，只有通过这样的姿态，才能确认和核发它的签名。）

在德里达看来，蓬若写作程序的魅力在于，不仅戏逗出这些结构性悖论，而且与这些悖论共戏游，并戏逗这些悖论，产生出一系列惟一性的、签了名的、有日期和地点的文本，它们在确认其相关物的惟一性和他性的同时，显示出与物联系的奇特逻辑，给我们以愉悦和惊奇。德里达的一系列文本也正是如此。

《签名蓬若》起初是1975年在赛里斯-拉-萨勒举行的蓬若研讨会上的一篇演讲辞；里查德·兰德翻译的双语本（Signéponge/Signsponge）是第一次全文出版（1984），随后1988年在法国出版了法文本，做了少许改动。该篇选自双语本——不过兰德已参照法文本的改动作了修订。蓬若引文也用兰德的译文。

如果有一个事件发生的话，我给这个事件规定的我的客体、我的物，就会是法朗西斯·蓬若。倘若在会议或曰过程的开头我曾问，我们要谈什么？今天的议题是什么？答案会张口即来：法朗西斯·蓬若，或法朗西斯·蓬若的文本。但是所问真是关于某人或某物吗？

我们总是自以为是地知道实体的一切。只要法朗西斯·蓬若的文本列入会议议程，我们便相信，即使丢开作者的经历生平，也起码能知道某一特定文本、某一所谓的作者和看作专有名称的他的名字之间的联系，从来不问这是自然的还是反实际的。文学传记的学术常规设想至少有一个肯定性——签名的肯定性，文本与持有版权的那个人的专名之间的联系。不妨可以说成，文学传记在合同之后。合同在签名事件之后，对作者不明作品已经作了形形色色的语文学探究，对此，从未有人提出过任何质疑，相反，对签名手迹的地位（再进一步的话，我们得称之为身躯）的毫不怀疑却使这样的探究大行其道。他们当然要问这个手迹[1] 是否被书写过，但是对这书写的发生及其场所，批评家和语文学家们（以至种种其他人）却从未向自己提出哪怕一个问题。他们也许会问某个作品是否真的可以归属于某个作者，但说到签名事件、签名过程的盾上之盾性、所指作者和其专名之间的商业关系，或者说，他签上名时是否在签名，签名之前或之后、他的专名是否真是他的名字、是否真是本身，这一切又是如何受到无意识逻辑、语言结构、名称和所指、提名和描述之间的悖论、普通名和专有名、物名和人名、专名和非专名之间的联系，研究文学文本的局部性学科在上述方面不置一问。

法朗西斯-蓬若-文本（我现在只能用两个连字符来表示它）提

① parafe 在法语中既指法律文件中的开头大写字母，也指签名的手写花体字上的花饰，以防伪造；在本文中且译为“手迹”。

供了一个实例，而且开辟出一门研究这些问题的科学。它将文本投入实践，也投入深渊。在我看来，蓬若第一个懂得，要知道名字和物是怎么回事，就要埋头于自己的名字和物，让它占有自己（我记不准确他在何处曾说过，但他绝非偶然地曾说，使他痴迷忙乎的不是别的，是死亡）。他的名字占据了全副身心，他把这种投入看作主体-作家-在语言中工作。

他一直在工作。他不停地解释、展示、把里面做的事翻出来，产生我说过的那种增补陷阱或深渊效果。他没有抹去自己的名字，然而将名字看作纪念碑石一样，实为失掉名字的一种方式，因此说，他又将自己的名字抹去了；这是揩洗签名的一种方法，我把这一点提前在这里指出来，当然，这是签名的扭曲，扭曲的签名。在《生活幸福的原因》里他说，常说的“作者的完整作品”，反过来也被看作是一件物了。

成为一件物，是获得了签名还是失掉了签名？首先，他（从此时起，我用他来谈我的物，这是称赞他为自己赢得的名声，我说的他就像在《口头随笔》的第一个题目《单数第三人称》下他说的物：“你只能把物看作单数；第三人称……同时是单数……这很有趣。”）首先，他将自己置身其中（我要这样的抵押物，它在这里标志着永久的合同、债务、义务、法律，是为了宣布无罪的审判，我不说这是诉讼驳回）；他断然地把自己投进去（“断然”是他决不放弃的口号，至于为什么，只能问我们自己）；他果断地自己把自己投进去，不断地一再肯定他喜好这种真率行为——如果不是面对着他的专名所表征的例子的话，面对着什么，面对着谁？——他置身于自己的名字，不再书写和生产他本人而不是任何其他人不能签名的任何东西——一旦不能绝对地属于他本人、仅为他一人持有的任何东西；一开始并不这样，到后来也很少这样。“在F·蓬若未将你们重新标记”时［见《松林笔记》］：“要清楚我是惟一的说话人。”在塞纳河畔背诵了一部诗集之后：“但是这种诗毕竟不是为我们写的。我们并没有被特别标明来背诵这些

诗。因此背诵这些诗并没有使我们很愉悦，你们听我们背诵时也是这样。”

因此正是在本身深渊[1] 中，我们要认识到签名不可能是一种独特风格的用语。

他对本身、书写的本身方式和签名的本身方式的看法与众不同。在本身之中，财产和纯净[2] 二者不再分离。

一个和另一个之间的惟一区别说到底是一个I（英文，我——译注），我们总有办法从中弄出一些枯木。他对各种语言、各种方式的I是这样处理的：大写的（“I（i），J（Je 我），I（一）：一，朴，单一，单数性……I（一）的形形色色。……这I就是我的类物……”［《诙谐壶》；小写则可以写出《草地》上的那种“绿色的真空”[3]；在《草地的构成》里，小写i要弄刚刚挺起、还有些嫩弱的自己：“是i的那一滴液体或重音点（此为尖锐之意）和草的斜叶之间的区别。斜叶，小棒。

“湿草上有一滴露水在i上，”这草伸起某种“男性的东西”，对此，他将在《玛莱赫伯》中予以辩明。如果有时间描述蓬若作品中的所有的“树林”、“树木”的话，我们便可以看到枯木蕴含的全部意义（也可以将其看作一种顺序），他，即那个I又被竖起来；但是在这些树木之中，我们只能看到系谱，但并非将其他一切予以简约。这就是一，因为它有一个置身于自己中心的I，就像本身的纯净的一面：“（我几乎要说）松是树的基本含义。它就是一个I，一个身躯，其余的都不重要。这就是它为什么——在其必须沿地平线的发展中——提供了如此多的枯木的原因。”

---

① 也指“盾上之盾”，基本意思是，阅读和书写表征为其他阅读的文本。“盾上之盾”原为一纹章学术语：在盾牌表面画上盾的形象。据上下文和英译本，译为“置入深渊”或“盾上之盾”。

② 法语中的形容词 propre 即指“干净”，也指“自己的”，并有两个派生词 propreté，指“干净、得体”，和 propriété，指“所有权，财产”。

③ 法语中，“真理”（verité）减去一字母 i，就是“绿色”（verte）。

他热爱本身：他自己的本身，别人的本身，总是单一物的本身；本身就是不脏，没沾泥土，不使人讨厌或作呕，他要所有状态的本身，但是他对本身的牵挂是如此执著，竟使人不得不怀疑，这种苦苦的企求将与不可能、与本身内部即本身结构内部的某种东西发生直接冲突。

我讲得很慢。我不愿显得似乎在解释他，更不想似乎我在向他解释这里发生了什么与他有关的事，而这正是他尤为痛责的玄想学教授们忍不住要做的事。——他还抱怨(这个问题太复杂，今天不能谈）对于他已经谈得够多了。

他不让解释，这是对的，事实上他也不容忍这样做。(“有时一想到被解释，我就深身刺痛；有时这种感觉会减退，那是因为我很泄气，便也听任其发生……”）我不敢想象这次研讨会如何讨论他还是不讨论他，但相信他其实是不能被解释的，他早已在各种文本里表明了这一点，在这些已经自我解释得很好的文本里可以找到一切，甚至包括那些阻止解释话语获得饱和的遗留物。关于解释、教授、学术话语、学术家尤其是哲学家，哲学家尤其是黑格尔，我要问，为什么在对他们的所有责难里，我们能见到这样的责难：黑格尔（哲学家）并不怎么干净，你甚至可能说，读过他的作品后就得清洗一番，把他从手上洗去。《序曲》中的《几页重复》：“如果我更喜欢拉·封丹——最小的寓言——而不是叔本华或黑格尔，我当然知道为什么。

“对我来说：1. 不太累，更有趣；2. 更干净，不作呕……那么，只写‘小作品’或‘布袜子’不失为一个窍门，这样的作品能吸引那些读过玄想家们堂皇巨著的人，使他们满意、放松、洗涤。”

为什么哲学家们除了他们所有的毛病之外，还不干净呢？

在解释这一点时，我拒绝当哲学家，从表面看，我有点像哲学家。首先表明，我要求他不要把我这里说的从手上洗去，不管我讲的是干净的还是不干净的。我只能用签名来做这件事，用他

的、我的、也许别人的签名。这些哲学家之所以有点让人作呕，原因之一（也许）是，他们作为哲学家（这也是哲学的一部分），没有一人懂得删减、停住（他们的著作往往卷帙浩繁，而蓬若只有一卷《卷一》），删减、压缩，以便签名。要签名，就得让文本停住。没有哲学家会断然地、惟一地给他的文本签名，以自己的名义说话，他们不愿冒这样做可能带来的风险。每个哲学家都反对将他的名字、环境、语言个人风格化，而是用必然不纯净的概念和普遍性来说话。

可是法朗西斯·蓬若却情愿只为签名者高唱赞歌，甚至不止一次地使我们怀疑，就算你到达了那里，你仍然从未一次就到达那里。

然而从一开始，《写给一位玛莱赫伯》就陷入了犹豫不定之中——一方面，想抹去按理会把文本变成一物的签名，或变成传奇式的、格言性的、神谕般的手迹，另一方面，签名顽强地再三重签——这是“断然”一直想解决的问题。我在此假设它们最终差不多是同一回事，或者在任何情况下，都不能简单地将它们分开。“沉默的世界是我们的惟一家园［这是一个沉默的家园，没有语言，没有话语，没有姓，没有父亲，但接着我们得到警告：“只从沉默的世界、我们惟一的家园获得词语的我们，不至于愚蠢得忘记，我们是依据某种个性风格来使用词语的，我们的书籍最终是放在宇宙图书馆的法语架上的，批评家先生们，你们要考虑到这一点。”］而且，这惟一的家园从不排斥任何人，也许只有想离开它去追逐其他荣誉的诗人们是例外。但是仅仅签上自己的名字，就没有把自己排除在这个家园之外？这是那些绝对主义思想家抱持的观点，他们总认为没有签名也行，这像格言一样醒目（不容置疑），像公理一样显豁。但是当这种诗人对这个沉默世界的某种东西发出呼唤，就立即（不，不是立即！而是很艰难和无奈！）生产出重新进入沉默世界的客体物——作品，即，一件作为客体重新插入沉默世界的作品。我们于是说，正是这种神

谕特征证明了诗歌文本中泰然处之的多义性和自明性的合理存在。

因此，你必须明确地签名，但同时又不签名，写出那些最终成为物、没有你的签名仍然可以运行的东西。这样，就有好的签名和坏的签名方式。在签名与签名缺场之间没有横杠隔开，但是这根横杠却穿过签名，因而总是外溢的。怎么可能呢？我先说明，这可能部分地表明，他与不签名的哲学家之间的关系是含混不清的，哲学家的方式是不签名的签名："……我觉得哲学隶属于文学，是文学的体裁之一……而且……我还喜欢其他的……结果仍然是，我在心里还必须是个哲学家，值得讨好我的哲学教授们——尽管我确信，在哲学和这个世界的眼里，我是个荒唐之人——这样就能做一个好文人，给你们快乐……"（《序曲》中的《几页重复》）

玛莱赫伯像我们其他人一样，挣脱混杂并将其命名后，说道："我们还要说，他签上名字，两次而不是一次。"

将一个作品转换为一件物的过程——无言，因而言说时沉默，因为没有签名也能言说——只能是，在文本里签上名字，它在不复签名的过程中总共签了两次。关于这一点，我们还要讨论。

为了讲得更清楚，我要十二分地称赞他支持纯净反对赃污、或者说反对泥污、玷污的断然态度，这是一个出色的故事：花时间分解自己，没有脏物，只有沾了泥土的东西，被弄脏了的干净物。它是被渍浸了的，因为正像我们将要展示的那样，不纯净经常是由液体带进来，因此应该用适合的布块来吸收。占有。纯净被浸渍了。沾了泥土的便是被浸渍了的。

这是本身的第一层意思，然后又加厚，生出另一层意思（财产意义的本身），不过加厚的方式很奇特，按我的思维方式看（我反对，但没有时间去细述），这种加厚方式产生了与语义密度全然不同的东西，更不用说他立即就签批了的简单化的语义物质主义）。

他对专有的赞歌随处可见。我再举几例。就拿《洗衣机[①]》来说，像他的无论是预先有的还是补充的所有客体物一样，这也是一件稳当地、有模有样地立在书页上的书写品。洗衣机“写得很急”：“但是难道不该把我们的洗衣机去掉锥脚，预先摆在书页的中间——就像我们能让它站在三条腿上吗？”

洗衣机成为写作过程或写作场面（虽然它自身从未归约为这个样子，其原因我们后面会看到）就是一次重新占有。

洗衣机确实能将亚麻布、织物或布类弄干净、纯净，这个事实对我们来说很重要，不仅因为我们近来极为频繁地引用文本和织物——且不用说海绵——之间的近似性，而且占有亚麻布使我们注意到这种书写下面的内衣。“洗衣机里填满了一堆不体面的织物［着重号是我加的——J·德里达］，内在情感、涌向机筒上身的沸腾的愤怒情绪像雨一样回落在腹中翻滚的那一堆织物上——几乎重复不断地——这一过程以净化为终结。

“我们发现秘密就在这里。太阳西下，星期一的晚上，啊，家庭主妇们，干完活时，你们腰酸背困！不过，经过漫长一天如此这般的磨砾之后（我怎么鬼使神差这样说话？），看看你们的胳膊，多么纯净玉洁，还有那双纯净的手，都是那最动人的辛苦劳作磨砾出来的！”

洗涤混成一幅将签名者带入其中的性爱场面，在洗衣机的侧面，他把手放在“你可爱的屁股上”（主妇就是洗衣机，“放出塞子”之后，解开“高贵器皿的兰色”围裙），也可以看作，签名者埋头于重新占有，而且总是从两边占用（在洗衣机面前，他就是描述洗衣机的洗衣机，但是没有他，洗衣机仍然运行不误）——在这里来说，混成一幅性爱场景就是漂洗的过程：“……是的，还得回到我们的目标上来；还得用清水再次漂洗我们的思想：

“大体上可以说，亚麻布进入洗衣机时，就一定已得得到了清

① 法语中，lessiveuse 有两个意思：洗衣机和洗衣妇。

洗。洗衣机并不像手帕那样上面贴附着干了的赃污，它并不直接接触赃污。

“然而洗衣机知觉到或通身感觉到放在它里面的东西的污秽，这也是事实。它设法用情绪、沸扬、用力等将污秽清涤——把织物分开：最终竟然使这些东西经过一场清水的荡涤之后，显得非常洁白……

“奇迹出现了”

“一千面白色的旗子——不是投降，而是胜利——突然打开，也许不仅仅标志着与邻里居民相比的干净的身体。”

在清水中漂洗是个关键时刻，我的意思是，它在文本的结尾处有了一个结果；在《肥皂》里，这一结果出现在“知识洗手间”的末尾和“主体精疲力尽”之后；在《漂洗》中是整一页，最后一句话：“……我们得结束了。皮肤虽然非常干净，却受了累。我们已经得到了想从肥皂里得到的东西。甚至可能更多。”[即，得到了比签名要求的更多的东西——一个冲洗了的手迹，这才是公理。从词源上看，手迹（paraph）和段落（paragraph）是同一个词。]“一个清水段落。身体的提升 a（和肥皂的提升 b）……”

像石头-但是，主体就是这样的，洗涤和被洗涤，也要经过漂洗：“一个人只有进入社会，与某个别（人或物）、最终与某个客体结伴，才可能意识到自我真实性，与非它分离，去擦洗它，将它非碳化，从而使他自己获得意义，难道不正是这样吗？”

使无意义的（在意义和概念之外）自我获得意义，这与签名不正是一回事吗？他曾在某个作品中说，无意义就是“卫生”。稍后，我们将讨论这个词的用处。

企求纯净与亚麻布和清洁捆在一起（而且总是与亚麻布和清洁这些词语捆在一起；我暂时略去它的其他一些内在因素，如亚麻一词中隐藏的、音响的、语义的和词形的蛛丝马迹，它将衣夹夹在海绵上：它能够等待）——也可以说，这欲望被恐吓、被扩展，在《肉色》前面发抖：“在根茎的一端，从橄榄球叶子间的软

核里，露出了解开纽扣的华丽袭人的亚麻布。

“肉色，这些绝妙的的褴褛。

“它们多么纯净。

……

“闻闻它们，你会感到快乐，否则会打喷嚏。

“看看它们，会看到一位少女保卫着她的亚麻短裤然而被撕成可爱的碎条，你感到快乐。”

让我们在这位“少女”[fille jeune]（他没有告诉我们她是否是处女[jeune fille]）的两腿间耐心等待，并尽量在那儿找到一片海绵布。而在对面一页上（那里对肉色作了一点注解，开头是对从事写作的定义：“仅仅是一种自尊活动”），在词典里分类排列的词语之中（他最美丽的目标是，将所有文育科学主义推入大混乱），我发现所有以fr打头的词如“清、鲜”[fraicheur]都可以描写与亚麻布有关的某种行为。

“揉皱[froisser]：产生不规则皱折。（原义是一种声音。）

“卷折[friser]：叠成有很多小折的样子。

“弄皱[fripper]：揉皱，兼有布头、流苏、毛边等意。一种长毛绒。

“流苏[franges]：词源不明……”

最后的这个所谓系谱不明的词与签名人的具体名字最相似，流苏在其边缘处发出信号，就像在人所共知要剪去的有碎条、裂缝、断片的一边一样，也像在邮资已付或豁免的那一边一样，即，剪去与免贴邮资和豁免（放出、解放、盖戳、还债）是一样的。

如果像他所说，“写作反对言说的词语、动人的言说的词语”，那么，写作同样也反对污赃。污赃首先发生于最接近身体处，如脏了的亚麻布，于是《文学实践》中说：“我经常在一场交谈之后、说话之后，感到污秽，感到不足，感到事情被搅浑了；即使谈话有点进展、有点接近事情的核心，即使与聪明人谈话，我仍有这样的感觉。我们说了很多很多蠢话……这就不是纯净。有的交谈

留给我的印象是，把一个躯体上的旧衣服、旧衬衣脱下来，然后穿在另一个躯体上，结果把顶楼里弄得四壁尘土，一地肮脏，又累又脏，很不舒服；回到家里，我便有了写作的兴趣。看见一张白纸，我说：'只要用心点，我就能写出干净的东西，整洁而又干净。'这往往就是我之所以写作的原因，也许是主要原因之一。"

《序曲》中，《写作的原因》题目下说的有些话几乎与此相同，但是我想从中取出一副镊子——如衣夹，说明他对弄得很脏的法语进行处理、以便重新占有它、使它重新法朗西斯化时所使用的工具："如果全盘接受这些词语以及许许多多的脏嘴给它们加上的习惯用法的话，不仅决定书写、甚至决定言说都需要相当的勇气。一堆用镊子夹不起来的脏破布，就是它们给予我们并让我们躁动不安、颤颤巍巍、搬来移去的东西。暗中希望我们沉默不语。好吧，让我们接受挑战吧！"

毅然决然地接受挑战，就意味着夺过镊子来处理引号之间的词语，首先是表达普遍性的那些法语引文。甚至文本之内的他的签名也放在引号里。

签名者如何能抓住引号里的签名呢？

我把引号比作镊子并不算不着边际，而且正是在"专有名称"一词中，对"专有"加了引号——"这是放在引号里，换句话说，用镊子来完成的。"

因此他并未躲开污秽，污秽是他写作的材料、背景、对象和内容。这是他的事。

《三十年的牛厩》对此作了描述："啊，同样的污秽零乱就在我们自己身上说话了，真是天大的恐怖……就像我们是只有一只大缸来洗笔的画家，从很久以前的一个夜晚起，人人都得洗淡颜色……这并非清除三十年牛厩的问题，而是用牛厩自身的牛粪为媒介，将牛厩画成壁画。"

画壁画——也是用新料画。壁画名符其实地直接搓揉新料（他喜欢这个词，尽管它搓揉），它将颜色与胶泥的湿鲜混为一体，

将水与土融合起来。在这个意义上说，《草地》除了带来其他东西外，也带来壁画。

“这并不是清除三十年牛厩的问题，而是同牛厩本身的牛粪为媒介，将牛厩画成壁画。”

它们本身的牛粪。正是在牛粪中，“本身”一词才剥夺了自己，将自己重新占有。

事情就是这样。

在（身体的）亚麻布及其织物、文本里，“本身”（proper）既有纯净（propriety）之意，也有财产（property）之意。财产：物的惟我性（idion），根据其无言性或单一性给出自我描写，或进行个性风格化的、适于物并被物占有、适于签名者并被签名者占有的自我写作。惟我性的这种双重占有在《肉色》的序曲里、在“亚麻布”的“纯净”引起迷狂前不久，就已经规定好了：“接受事物对语言的挑战……那就是诗吗？……对我来说，那是一种需要，是投入、激奋、自尊的活动，不会是别的……我发现，某物一经给定——不管它如何普通，就会展示出一些真正特殊的品质……我力图要表现和脱离的就是这些特殊品质。

“脱离有何益处呢？使心灵得到那些它能够得到但被它自己的常规惯例阻止占有的品质。”我给“挑战”、“投入”、“益处”、“脱离”等加了着重号。

（这一过程承诺了要投身于事件的产生，甚至要投身革命，进而必然地置身于深渊之中，我们或许会把这种情况与马克思讲的占有（Anreignung）或海德格尔讲的事件（Ereignis）[①] 联系起来。

为什么这个抵押品是不可能的？为什么这不可能却使一个蓬若的签名变成可能，升起、竖立、扩展，获得了纪念碑和停尸房的身价？这个抵押品有何益处？有什么风险？

---

① 指马克思《资本论》里讲的“占有”和海德格尔后期作品中的“事件”。

我想快一点说出答案，尽管这样会讲得乱一些。

他必须摆脱无限的债务。然而我们总是异想天开地相信那些懂得如何负债的人的法律。

他不负债。①

这种扭曲也就是，一笔无限债务自行取消但从未被抹去，说来奇怪，它们是一回事。所以，他不负债了。至于他所说的物，此物虽然沉默却讲出自己的条件，正因为沉默，才没有拉进合同。它不负担责任，只有他才从一开头就对完全他性的、漠然而从未投身的物负有责任。“承认客体的最大权利、不可剥夺的可以与任何诗歌相抗衡的权利……客体更重要、更有趣、更有能力（充满权利）：它对我没有义务，倒是我对它的义务把我捆起来。”（《洛林河岸》，或如何总是被物击败，却从不把物“牺牲”为“可含有某种词语探究价值”的物，总是回到“客体本身，回到它的一切未加工和不同状态：尤其是与我［至此时为止］已经对它写过的相不同的状态。

法则更加威严，不可限制，无止境地要求做出牺牲，因为它来自于无求无涉、不与自己或他人作任何交换、完全他性而非主体（人形的或神形的、有意识的或无意识的、话语的或当前意义上的写作的）的物——简言之，死亡。该物要求一切而又一无所有，将债务人（此人可能正想说我的物）置于绝对他治、绝对不平等关系的境地之中。因此，他若要免债或至少“接受挑战”，就不会去听命从未签名的一纸合同，而是通过签名做他所必须做的事，最后在欢庆他所称的真理时，不仅能给他的文本签名，放上或加上他的署名，而且将文本转化为签名后，他能强制该物，强制-它，没错，强制它自己去签名（见《肥皂·附录五》），去自我指义，变成一个写作-签名，与法朗西斯·蓬若签约遵守合同的绝对风格：反签名的签名，双重签名的单一物。但是这合同并非真

① 在法语中，lui s'endette（他负债）和 lui sans dette（他没有债）发音相同。

正的合同：可以说，没有任何东西交换了签名；另一方面，由于每一次事件都是独特的，除了某些暂时性和单一性的签名交会之外，既没有涉及到物，也没有涉及到人。而且，签名混合的价值在于，将停留在合同之外、不被闻问的完全-他性带入事件。反签名使它存在（就像《序曲》中说到爱的对象时那样：使它活着）。对蓬若一方和物这一方来说都是如此；于是读他的作品，同时感觉到献身和漫不经心，似乎感觉到，某人知道他是置身其中的，既知道何以在此也知道何以脱开；有一种"占有或放弃"、既严肃又轻松的无法摸仿的语调，所有和全无，所有或全无，都被他说了，做了。

我认为，他的置身深渊结构每一次都重复这一场景："差异性"影响签名的形式，后者仍然是他性的；每一次都如此，但每一次都有必需的独特风格。于是产生了签名的无限的纪念碑化以及签名去而不复的流散，签名不再绑在某个惟一的专有名字上，而是与一个新签名的非神谕的多样性联系起来。

物的这种"您必须"的专制性之所以独特，恰恰就在于它的惟一性。指令在每一次都是惟一的、不可替代的，这种惟一性却使它不致变成法律。或者说，法律随即被侵越了（准确地说，是豁免），侵越者置身于法律的惟一联系之中，他因此体验并赞成这种专制，同时摆脱专制。当签名者给东西签上名、使它进入惟一性的合同并将惟一性要求置入深渊时，法律被再次豁免——这一点我们后面还要讨论。深渊中的重复法则就是豁免和免于。

恰当地说，是蓬若的迈步和止步[1]。

这种阅读假设产生两个基本结果。首先，根据他的债务和他给自己背上无债的债务这一事实，恰恰在他似乎对约束（说教的、伦理的、政治的、哲学的，等等）大为不满之时，他的文本也以

[1] 法语 Le pas de Ponge 中，pas 既指"步子、步伐"，也是否定词"不"，译为"止步"。

上课和道德说教的方式来约束、规定、强制、教育。请看他在《草地的构成》序言中如何讨论义务和差别。根据“我所称的伦理观——这无疑有些自命不凡”，他接受义务并感到有必要将某种义务指点出来。(《写给一位玛莱赫伯》)我们必须接受的、也是他自己做出来的事实是，他在讲课(伦理的、政治的、修辞的、诗歌的，等等)：不是为了接受它，而是为了理解为什么既是讲也是听——公式，环圈(债务自己清债)。不可抗拒，温文尔雅，不可改变。我更感兴趣的不是他的课(他的伦理观、政治观或者哲学)，而是(实际上我听他的课时，总不免在下面嘀咕)这些课的依据；他对这些依据阐述得比任何人都好，以此表明文学身上可以找到伦理学的例子——对这一点，我们总是非常糊涂。所以我不太想听他讲课，而更愿意作为课、即作为道德经来读它，甚至已经不是道德经了，而是他从系谱学的道德经里抽取出来的道德经的系谱学。

第二个结果：既然两个完全的他者(投入—脱开)处于合同过程之外而无法接近，既然我们所能做到的只是让他们(他和物)存在，那么，有意义、使我们感兴趣并投入阅读的东西必然发生在中间，在他们之间：中介者(名字，物)，证人，调停者，他们之间的事件，利益各方。

我后退一步，止步，回到这一点。

在签名里如何产生本身的双重性或双重的本身(纯净性和独有性，以及盾上之盾的本身的双重性)?

第一个、也是不很得力的办法是，我们可以分出三种签名样式。称为专有意义的签名表示专有名字，用某种语言讲出来并可以读解为：某人不愿意(像填写身份证那样)书写他的专名，但是这种行为竭力证实(如果可能的话)书写者确实是他这一事实：这就是我的名字、我指我自己，名字如我，因此我用这个名字。我，签在下面的名字，确认(对，以我的名誉确认)。在专名的手迹和签名之间的横线产生了(事实上的和法律上的)严重问题，我一

如继往地不想回避这些问题（相反，这是我的问题），不过，我要暂时跳过这些问题。

第二种样式是第一种样式的俗套和混乱的比喻，是签名者有意或无意地留在其产品中的一套风格标记。这些标记与“用”某种语言说出或读出的专有名字的形式没有本质的联系。但是，“用”某种语言来包容专有名字也并非一件理所当然的事情。有时我们称之为风格，某作家、雕塑家、画家或演说家不可模仿的独特语言。或音乐家的语言风格，只有音乐家不能把第一种样式的签名、指名性的签名写在作品身上：音乐家不能在他的文本之内签名，他没有这样做的空间，没有可以排出界距的语言（除非他根据另一种符号系统、例如一种音乐符号，将其作品重新编排）。这也是他的幸事。

按照第二种签名，可以说作品被签上蓬若或×的名字，但无须读出专有名字。

第三种样式更复杂，可以称之为一般签名，或签名的签名，盾上之盾的折皱；在当前意义的签名即一般签名中，书写品将自己指称、描写、划写为一种行为（行动和文档），在结束之前将自己签名，使我们有机会读如：我指涉我自己，这就是书写，我就是书写，就是写——它不排除任何东西，因为当置入深渊的东西被分解、产生出一个事件时，签名的是他者，作为他者的物。不仅书籍是这种情况，革命或者在法朗西斯·蓬若的《布袜子》之间也是如此。

从原则上讲，这三种样式的结构迥然不同。但是我想说明法朗西斯-蓬若（我在他的名与姓之间加一个连字符）——这也是他的风格所在，他的手迹或他的独特操作，如果真有这样的事的话——何以能够合三为一，或随时都能把它们结合在同一戏剧、同一高潮的同一场景里。

产生并禁止专有名字（第一种样式）签名的法律是，使你在下面的签名不再停留在文本之外，而是将其插进文本，使它纪念

碑化，制度化，竖立起来，成为一件物或一块石物。不过这样一来，你也就失去了自己的真实身份，失去了表示文本所有权的称号：你让它变成了文本的一瞬或一部分，一件物或一个普通名词。竖立的坟墓坍塌了[①]。起步，止步，人的。

所以，签名只能既停留又消失，为了消失而停留，或为了停留而消失。它必须这样做，它是欠缺的[②]，这就是问题所在。它必须但又不能在消失中停留，它只能必须消失，它只能必须暂不消失，同时的双重要求，双重的矛盾假设，双重的职责，双重的约束，我在《丧钟》里将它绎译为双重带子，双重带子，双重的带子（复数），最后是双重（复数）的带子。必须有签名，签名才能停留-以-消失。它欠缺，所以才要去做，但是它必须欠缺，所以无需去做。

签名要按你的意愿去书写，这是反签名的签名，无用但不可或缺，是增补性的。

我们开始碰碰运气吧，不过真正碰运气的是专有名字；而且它的初衷正是要像一个系谱树那样(《法朗西斯·蓬若与菲利普·桑莱斯谈话录》)；我们就以最早的文档之一、《生活幸福的原因》(1928—1929 年）中的树来开始吧。

他招唤惟我性（idion)，招唤"独特环境"，这环境"同时"促使我"抓起铅笔来"——以及"凳子上的新工具"（木头上的木头)，以便"用新的语言打动人"——他接着解释，在那些条件下，"后来，作者的全部作品"可以"反过来被看作一件物"："不仅每首诗一种修辞"或"每年或每件作品一种样式。"

于是树把自己的形像浮现出来，似乎出于偶然："……就像不断接续的树皮，在树的自然作用中的每一阶段上都自行退开。"大

① 法语中，L'érection-tombe 既指"竖起坟墓"，也指"竖起物坍塌"。

② 法语中 Il faut 有两个意思："它不足、欠缺"和"应该，必须"。

家记得，树的基本含义就是松树，我们用它制出枯木（棺材以及桌子），这棵树在他1941年写的一封宣布反规则的规则的信里再次露面："……每一位'名符其实'的作家的写作都必须反对在他之前的所有写作（"必须"在此意为"被迫"、"有意务"去做）——尤其反对所有现存规则"（我们不应忘记，蓬若反对规则，直至反对规则的本源）。信接着写道："但是我喜欢每位诗人的一种技巧，极而言之，喜欢每首诗一种技巧——它的对象决定的技巧。

"那么，对于《松林》这个作品来说，造就'最干的枯木'的难道不正是松树吗？——我似乎可以这样说。

"无以复加的矫柔造作？——没错。但是我还能做什么呢？如果想到这里的困难，为了荣誉我们也要面对它……（又一次开个玩笑）。"

玩笑在这里并不是一种附带价值。又一次就像出于偶然和为了取乐的缘故，《口头随笔》在谈到"树的义务"（生出树叶）和"树是我的朋友"时，在一片叶子上（当然是树叶）写上最接近、最邻近作者特定专名的普通名词，但语法的性和H[①]除外。这是一个"小小的道德寓言"，我们也把它读为一种自我辩解："假设我曾经有一位朋友（我有许多朋友：文学的、哲学的、政治的、新闻的）。但我们假设这位朋友是棵树。什么是树的意义，树的义务？那就是生出枝桠，生出叶子，这是它们当然的义务。现在我的朋友树认为，他已经在他的叶子上、在每一片叶子上（用树的语言，大家都知道我指的是什么）写上了'豁免'……"

这是第一个例子，是"既不是刽子手也非遇难者"的最后一例。

这个道德寓言有个续篇，简要讲述了树如何同时成为刽子手和遇难者；樵夫弄走树的一根枝干，用它做成一把小斧，随后用这把斧子砍树，从这一刻起，树就将自己签了名并血尽而亡。树

① 法语中，hache（斧子）的开头字母。

的双眼“紧盯着樵夫手中的斧子——树在开头甚至没搞清楚那是什么东西——可是它认出来了，崭新的斧柄便是先前砍去的那根枝干。“差点没看出来……”

这个道德寓言结束时提示，我们不应“将比喻扯得太远。比喻的危险之一是，我们能任意地理解它们。”

不过在这里，我们能尽量地接近比喻的意义。因为“我们的树不满足于诉说闺怨，而是去想：那么我就是那块做成斧子的木头？太可怕了！这是一个悲剧时刻。”所以回身砍树并将树置于死地的是树的部分、树枝、儿子、手柄，是那棵书写的、将自身写在自己叶子上、自己的第一片叶子上、豁免的树上砍下的一块。树作为签名者自己砍了自己，那截砍去的使树砍死自己的树干，也是一把斧子，一个H，写在树上的“豁免”，抽出去的一个字母，是普通名词得以变成或几近变成一个特定专有名词所必须砍去的东西。但是斧子，H，是增补性的，成为枯木，将一座纪念碑或躯体置于道德寓言的树上。

“我”和松木的阳物性，豁免权不屈不挠的利齿，树允许回转身来反对自己的斧子或H——凡此种种都可以根据男性价值、率真和法朗西斯化的男性锐气来理解。假如所有这一切不是依据有待解释的必要法则有序地置入深渊，使其自行倒转，我们就能看到，企求本身与阳物中心主义结合起来的愿望再次得到强有力的肯定。

例如，他像惯常做的那样，将专有名字玛莱赫伯分解分析为一个形容词和一个普遍名词（男性/草木，male/herb）——分裂或自然化过程立即使名字转化为一枚纹章或传奇字谜；他用同样的方法处理斯巴达等名字（仍然用阳物之剑）；毕加索（“这也是我为什么在本文一开始就竖起这个名字的原因：尤其是开头大写字母P［也是他自己名字的首字母，就像出于偶然］在长杆［pique］顶头［现在从发音的名字上冒出来的一截也是首字母的可视字形］像一片王室军旗：是思想突进的军旗”［整个词没有发出

音来，只是像往常那样写在下面，小心翼翼地等待猜测，但并无偏执或不良趣味——攻击，整个词都是毕加索身上的一块[①]，他还探究道，这像一面“三角锦旗”]）；至于勃拉克，却总是为了出名而不顾一切地发起进攻（“括号［齿轮传动比］，范围，把自己解脱出来”）——他就是这样在男性/草木这一页上把真率、男性、断然联系起来：“自豪。决心。面对女人抵抗时，它用又哄又唬的方法。”该书结尾时：“法朗西斯式的坚硬核心。摆脱了蒙昧的爱国主义。

“肯定性的诗。是的表达……某种威严。不可置疑的优越语气。以及某种男性的东西。”这个是（确认的、同意的、签名的）就像在《勃拉克》结尾中那样，与书写专名、亲笔签名联系在一起。我们不应急于把这种法朗西斯性与其未必真正启蒙了的民族指涉物连在一起，首先应该把它从专有名字的弯路中引领出去，玛莱赫伯和蓬若这样的名字几乎都是这种情况。如果把弗朗索瓦（Francois）比作法朗西斯（Francis），那就几乎是一个普通的特定名称了，“伟大的罗各斯的长子……弗朗索瓦，在这个美丽的日子，您的光临使我光洁照人……”；但根据第一版的《无花果》（干的），这也是一个集普通、专有、特定于一身的名字，因为在基座上或墓志铭里，对它作了两次重新拉丁化：“法朗西斯库斯·玛尔赫巴”和“法朗西斯库斯·蓬提斯/纳莫森西斯·庞埃塔。

要率真、法兰西风格、自由和挣脱，就要懂得如何去砍伐、侵越、违反法律或跨过界线：在《乌莉娅美的名字》结尾，他演示了这种情况（“如果最终只有诗人才能由预见迈向看透［使跨越］，而且法朗西斯至少使你终于敢迈这一步，那么，朋友，看透地迈这一步吧，轮到你了。”）

通过特定名字这一具体例子，我们已经看到，一方面，需要变成一件物，物的普通名称或为了在巨石上刻写而失掉惟我性

---

① 法语词 assault（攻击）与 Picasso（毕加索）的后两个音节发音相同。

(idion)的普通类名称，另一方面相反地要求纯粹独特风格、未沾普通名词泥土的大写字母，纯净状态中的签名，签名的双重带子就在这两方面之间拽扯着。字谜式签名，转喻或变移字母组词游戏式的签名，这些是可能性与不可能性的条件。签名事件的双重约束。好像物应该（或物的普通名称）吸纳纯净，喝下它、持住它从而拥有它。但是拥有、喝下和吸收的同时仿佛是，这个物（和它的名称）失去其专名。

（马海良　译）

# 不合时宜的格言

《不合时宜的格言》发表于1986年，是时，德里达应邀为丹尼尔·梅斯圭什在巴黎上演的《罗密欧与朱丽叶》写一篇文章，该文结尾处不可简约的个性暗示标志着它的特点。德里达曾说过，虽然如果不是受人之托他也许不会写关于《罗》的文章，但他久已意识到这出莎剧表现的正是他想要探讨的东西（参见上引访谈录）。它既是提出了贯穿整个西方文化史的一些问题的一个文本，又是那个文化中家喻户晓、无尽流通的偶像之一。德里达以“不合时宜”为中心论点把该剧的上述两个特征联系起来，并谈了他的看法。“不合时宜”（contretemps）一词的法文原意可译作“意外的不幸”和“切分音”，而短语 a contretemps 意味“不合时宜地”，在音乐术语中则意味“不合拍”或“在弱拍上起声”。对不仅仅看过或读过该剧的许多人来说，《罗》剧的故事已成为被意外的不幸和不济的时运所枯萎毁灭的爱情的代名词。值得注意的是，德里达恰恰把注意力集中在已成为文化俗见的一个场面，而非其他。细读阳台上那场戏的语言交流，尤其注意有关名字的问题，将有助于理解“不合时宜性”在剧中以及在我们借以体验该剧的制度和知识语境中的影响力。德里达探讨了命名（在字面和更为普遍的意义上）作为一种文化习俗的矛盾性：在规定和实施时空的同质概念时，命名导致了它旨在阻止的那些事件——包括我们所理解的死亡——的发生的可能性。罗密欧和朱丽叶，蒙太古和凯普莱特等名字既产生出驱动该剧事件的欲望，又产生出阻挠这种

欲望的悲惨遭遇。因此，在其混淆的同质时间和地点中不适时宜性和灾难产生出一种绝对的异质性回应，它“先在”于时间和事件以及我们用来编排这些时间和事件顺序的各种不同标记。爱和恨既不能理解成武断的个人情感，也不能看作是固定的文化产物，而是内嵌于使各种关系既可能又不可能的名字和日期网络的命运的强烈效果。（与本篇关于名字的讨论密切相关的关于地点的进一步讨论，参见上引《习俗》摘录，“尤利西斯留声机”也是关于网络和意外事故的。）

这篇传统的论文也试图创造一个同质的时空连续体，而德里达却选择了以分裂和异质性为特征的一种格言形式。（格言的问题——对德里达来说是一般的标记问题——也在“五十二种格言”中以格言的形式提出。）格言是用来进行肯定和界说的声音，起着名字的功能；一如名字，格言从来离不开不合时宜性和死亡。格言和专有名词的特点是能够在其使用者或为其定名者死后而生存，因此由死亡的可能性所构造；它们也因此以特别惊人的方式展示了使任何言语或可辨行为成为可能的重复能力的运作。戏剧亦然，因为它们存活于戏剧表演的重复之中，每一部戏都以不同的方式证实它所重复的文本的独特性，每一部戏都以不同的方式重复着该剧自身的舞台表演性。德里达的《不合时宜的格言》就是对莎剧的这样一种独特的舞台表演。

1. 格言即名字。

2. 顾名思义，格言分离，标志分离（apo），终结，界说，延滞（horizo）。它通过分离导致终结，它分离是为了终结——和界说。

3. 一个格言是一个名字，但每一个名字都可采用格言的修辞

手段。

4. 一个格言揭示不合时宜性。[①] 它揭示话语——将话语交给不合时宜性。在字面意义上——因为它在把一个词(一个话语)抛给该词的文字(letter)。

(这已经可以读作一系列的格言了,第一件时代错植的偶然发生。起初,有不合适宜性。起初,有速度。言语和行为被超过了。格言超越。)

5. 要抛弃言语(la parole),把秘诀交托文字——这是第三者,那个中介者,那个托钵修士,那个媒人的诡计,他除了别人的愿望之外而没有其他任何愿望,他安排这种不合时宜的事。他依靠文字而不考虑文字:

> 同时因为要预备你醒来,
> 我可以写信给罗密欧,告诉他我们的计划,
> 叫他立刻到这儿来;(IV,I,89页)[②]

6. 不管外表如何,一个格言从来不是自行到来的,它不是孤立地到来的。它是一个逻辑序列的组成部分。一如在莎剧中,在其范式的假象的更深层面上,先于它而到来的全部的《罗密欧与朱丽叶》的情节,将有若干序列的格言。

---

① "不合时宜性"(Contretemps)在法文和英文中意味"一次不合时宜的事件;事与愿违的事件,意外的不幸或故障"(OED),但在法文中该词也意指"过时"或"不合拍",在某种意义上指"不是时候","逆时"。

② 《罗》剧引文源出布莱恩·吉本斯编辑的《罗密欧与朱丽叶》(纽约,1980)。中译引自朱生豪译莎剧全集 第八卷,人民文学出版社,1978年。以下《罗》剧引文均出于此。为便于读者更深领悟德里达所用LETTERS一词的意味,现将原文抄录如下:

> In the meantime, against thou shalt awake,
> Shall Romeo by my letters know our drift,
> And hither shall he come.

7. 罗密欧和朱丽叶，我们这个神话中的不合时宜的主人公，正面的主人公。他们相互思念，他们是多么深切地相互思念呀！他们相互思念吗？但他们也存活下来了，他们两个都以其名字、通过精心安排的不合时代性的效果而相互存活下来：这意外地造成了时间和格言序列的不幸交叉。①

8. 从格言的角度看，人们一定说罗密欧和朱丽叶将会通过格言活下来，并活下去。《罗密欧与朱丽叶》的一切都归功于格言。当然，格言可以变成一种修辞手段，旨在获得最大权威性的一种诡诈的算计，一种精打细算或制胜的策略，它对如何挖掘潜在意义非常在行（“看我是如何达到形式化的，用这么少的几个词我总能表达更多的意义”）。但是，在自行受到如此操纵之前，格言把毫无防御的我们转交给那种不合时代的经验。在一切算计之前而且越过一切算计，超越可算计的事物本身。

9. 格言或称分离的话语：每个句子，每个段落，都致力于分离，不管你愿意与否，它总是把自己关闭在其自身延续的孤独之中。它与他者的相遇和接触总是听从机遇，无论发生什么，无论好与坏。没有绝对肯定的东西，联系和秩序都不是肯定的。序列中的一个格言可出现在另一个之前或之后，在另一个之前和之后，每一个都可以活过另一个——而在其他序列里亦然。罗密欧和朱丽叶都是格言，首先在他们本身并不是的名字之中（朱丽叶：“只有你的名字才是我的仇敌；”……罗密欧：“敬爱的神明，我痛恨我自己的名字，因为它是你的仇敌；要是把它写在纸上，我一定

① 德里达所用的动词 survivre 有几层意思：“幸存”，“活过”或“活过来”，“继续生存”等等。关于“继续生存”及其有关“死刑”和“死缓”的双重概念，参见德里达“活着/边线”一文。

把这几个字撕成粉碎。”Ⅱ，2，36 页)，因为没有语言、没有命名、没有称呼、甚至连没有将被撕破的文字，这样的格言都是没有的。

10. 与罗密欧和朱丽叶一样，每个格言，每个格言序列都有其独特的持续阶段。它的时间逻辑不允许它与话语的另一个地点、与另一个话语、与他人的话语共享它的全部时间。不可能的共时性。我在这里所谈的是时间的话语，它的标记，它的日期，时间的流程，以及把欲望的时间错置并使相爱者的脚步偏离航道的那种本质的偏离。但那并不足以标志我们的格言的特征，为了使格言发生，只有语言或标记是不够的，有分离、错位、和时代错植也是不够的。它还必须有一个既定的形式，一种特定模式。哪一种呢？坏的格言坏就坏在言简意赅上，但每一个格言都精雕细琢以求言简意赅的性质：[1] 它以最后判决的形式表达真理，而这个真理带有(porte)死亡的意味。[2] 对罗密欧和朱丽叶来说，死刑是宣告他们、他们两人死亡的一个时代错植，但同时也是缓解死亡、暂缓死亡的到来、确保他们两人为目睹和幸存另一人之死所必需的延宕的一个时代错植。

11. 格言：即是把每一次幽会都转交给命运的东西。但欲望并非偶然遭到格言的指责的。无论何时欲望都不能没有格言。没有格言欲望便没有地位。罗密欧和朱丽叶所经历的是典型的时代错植，是任何绝对共时性的根本不可能性。而同时他们——和我们

---

① 法文原文是：caratere de sentence，也是“判断性”之意。sentence 具有“判断”和“格言”两个意思。

② 《不合时宜的格言》中包含——或曰具有——对动词 porter 的一定嬉戏成分，在某些方面与英语的 to bear 相应（“穿衣”和“携带”之意）。动词 porter 可用指被召唤、拥有、或标有名字（porter le nom）以及穿着丧服（porter le deuil）。德里达在他的一些著作中对名字的概念的处理即认为其内涵死亡之意——并认为在结构上决定能活过它的携带者，这些著作包括：Signeponge/Singsponge，“Otobiographies”，和 Memoires。

一样——却恰恰生活在这一系列混乱之中。格言所引起的分裂、错位、地点的分隔、故事的部署或空间布局——没有这还能有什么戏剧吗？一件戏剧作品的存活，就表演而言，意味着它在表述戏剧本身的东西，即关于戏剧的本质可能性。那么，就表演而言，戏剧的确做到了这一点，通过独特性和重复的作用，每一次都创造发生恰如一个专有名词的不可翻译的习语一样独特事件的机会，创造这种事件的致命性（“我恨”的“仇敌”），创造一个日期和一次约会的致命性。日期，时间表，资产目录，地名，我们——为了减少或控制差异，延滞它们，规定它们——像网络一样抛在时间和地点之上的所有符码，也是不合时宜的陷阱。由于有意避免不合时宜性，通过使其顺从客观标准而与我们的节奏相和谐，他们造成误解，他们积累虚假步骤或错误行动的机会，揭示了同时也增强了欲望的这种不合时宜性：在同时。这次又如何？在格言中问题没有席位。

12. 罗密欧和朱丽叶，这两种欲望的结合是格言式的但却粘合在一起，在现已是错位的一种爱或一种诺言中维持着。以他们的名义的一种诺言，但却跨过和超越了他们的特定名字，另一个名字的诺言，毋宁说是对它的需求：“要是换了别的名字……”（Ⅱ，2，36页）将两人结合在一起的“和”字，这个“和”的戏剧，往往被作为偶然的不合时宜的场面、碰运气的时代错植而表现和再现：未成功的幽会，不幸的事故，未达目的地的信件，为一封失窃的信而延长的迂回的时间，①当第三者，一个兄弟，劳伦斯神父出谋划策，建议同时使用药和信件时，药自行变成了毒药

① 原文为英文。指德里达的“真理的信使”（又译“真理的供应商”），论埃德加·爱伦·坡的短篇故事“失窃的信”和雅各·拉康的“‘失窃的信’研究”的一篇文章（后者的部分译文见《耶鲁法国研究》，1973）。《不合时宜的格言》依照莎士比亚的文本集焦点于一封信总不能到达目的地而引起的《悲剧的、喜剧的、讽刺的、和必然的》结果。

（“倘然你敢冒险一试，我就可以把办法告诉你……同时要预备你醒来，我可以写信给罗密欧，告诉他我们的计划，叫他立刻到这儿来；……”IV，1，76 页，88—9 页）。这种再现不是虚假的。但是，如果这出戏一印再印，铭刻在欧洲的记忆中，文本翻文本，那么这是因为这个时代错植的事故揭示了一个本质的可能性。它使一种哲学逻辑陷入混乱，这种哲学逻辑宁愿事故保持其事故的原样。同时，这种逻辑把一种结构的时代错植抛进了不可思议的领域，这就是作为一种现时性、一种独特的有组织的现时性的展开而对历史的绝对干预。对罗密欧和朱丽叶所发生的事，实际上仍然是一次事故，其偶然的不可预见的外表是不能抹去的，在若干序列的交叉点上，在常识所不及的地方，它只能依然如是，仅就它已经发生了而言，实际上，在它发生之前，就是偶然的。罗密欧和朱丽叶的欲望并没有与毒药、与时代错植和偶然迂回的那封信相遇。为了让这种相遇发生，那就必须已经建立起标记系统（名字，时间，地图，日期，以及被认为是“客观的”地名），如事实所示，去阻止内部的异质的时间连续的疏散，去建构，组织，维持秩序，使一次幽会成为可能：另言之，是要在留意到它的同时，否认非偶然性、单子的分裂、无限的距离、经验的断裂、世界的多元化、以及使时代错植或一封信的无法挽回的迂回成为可能的一切。但是，罗密欧和朱丽叶的欲望恰恰就产生在这种可能性的核心。没有不合谐，就不会有爱，爱的誓约就不会发生，也不会有时间，不会有它的戏剧。偶然的不合时宜性来评说本质的不合时宜性。这就等于说它不是偶然的。因为这一切，它并不具有一个本质或一个形式结构的表意功能。这不是可能性的抽象条件，与另一个普遍形式相关的一个宇宙形式，欲望或意识的一种辨证关系。毋宁说是一种临近的危险的独一无二性，它的“锋尖”刺痛了刚刚诞生的欲望——也即欲望的诞生。我爱因为他者是他者，因为它的时间永远不会是我的。现存的连续，它的爱的此在，依然距我的爱无限遥远，距其自身无限遥远，因为它在向

我的爱延伸，人们甚至想要将其描述为性爱的兴奋症，出神的交流，神秘的直觉。我只能以这种格言的激情爱他者。这并未发生，并未像不幸、厄运、或否定性而发生。它具有最充满爱意的肯定形式——它是欲望的机缘。它不仅切入连续体的构架，而且分隔。不合时宜性表现表面结构或可见事物；它敞开戏剧之门。

13. 反之，没有对一个共有的现时的许诺，没有誓约，同步的誓言，对所欲求的一种活的现时的分享，那就不会有不合时宜性，不会有格言。为了让那种分享可能得到欲求，那么就一定不能先给予、瞥见、焦急地期待这种分享吗？但这个分享不过是格言的别名罢了。[1]

14. 这个格言序列超越了另一个序列。因为它追踪索迹，格言活下去，它比它的现在活得长久得多，它比生命活得长。死亡判决。它给予和携带死亡，但是为了就一次死刑而做出决定，它缓解死亡，它再次制止死亡。

15. 如果单子之间的分裂仅仅拆散了内在各个部分，那就不会有什么不合时宜性，也不会有什么时代错植。不合时宜性产生于内心体验（“内在时间意识的现象学”[2] 或空间意识）与其据说是“客观的”、“世界上的”年代或地形标记的交叉处。否则，没有这种被标记的空间分布的可能性，即以其社会习俗和历史符码、以其虚构和假像、以其日期为标记的空间分布，就不会有任何序列。即以所谓的专有名词。

---

① 法文中表示“分享”的常用词 partage 也有“分化”之意。

② 引自胡塞尔。如《内在时间意识的现象学》。参见德里达的《埃德蒙德·胡塞尔的“几何的起源”：简介》《言语与现象》第五章（“符号和眨眼”）。

16. 假像掀起帷幕，由于序列的分解，它上演了一出不可能发生的戏剧：两个人都比对方活得长。支配这场决斗（《罗密欧与朱丽叶》是关于所有决斗的戏剧）的绝对确定性就是一人必须死于另一人之前。两人中必有一人看到另一人死去。不管对谁，我一定能说：因为我们是两个人，所以我们知道我们中的一个绝对地不可避免地要死于另一人之前。我们中的一个将看到另一人死去，我们中的一个将继续活下去，哪怕仅仅活上一瞬间。我们当中的一个，仅仅一个，将承受他者之死——还有哀悼。我们两人都要活过对方是不可能的。那就是决斗，是每一种决斗的公理，仅就我们与他者的关系而言，这个场面是最普通的和最少为人描述的——或是最受禁止的。然而，不可能的事发生了——不是在"客观现实"中，那在这里没有发言权，而是在罗密欧和朱丽叶的体验中。而且是在誓约的法律约束之下，誓约是要求每一字都要切实执行的。他们曾一时轮番活着看到他者的死，即他们的死的不合时宜性。两个人都在哀悼——都监督他者之死，都出席他者之死。双重死刑。罗密欧死在朱丽叶之前，他也看到了朱丽叶的死。他们两人都活着看到对方的死，都活过了对方。

17. 这件不可能之事——这出双重生存的戏剧——和每一个格言一样，还讲出了真理。就在把两种欲望粘合在一起的誓约中，一个已经在为另一个进行哀悼，也把死亡托付给另一个：如果你先我而死，我将保留你，如果我先你而死，你也将携我同行，你我相互保留，而自第一次立誓时起就已经相互保留了。这种双重内化（interiorization）在单子内部和"客观的"时空逻辑中都是不可能的。但它却在每一次我爱的时候发生。那时一切都以这种生存开始，每一次我爱的时候或每一次我恨的时候，每一次一种法律把我和他者的死亡约束在一起的时候。而且是同一个法律，同一个双重法律。一种避开死亡的誓约总能颠

倒自身。[1]

18. 一系列特定的格言转到另一个序列，在不同的名称、在名字的名字之下的同一个序列。罗密欧和朱丽叶超越名字、不顾名字而相爱，他们由于名字的缘故而死，他们继续活在名字之中。由于没有格言的分离就没有欲望、没有誓约、没有神圣的约束，因此，最伟大的爱产生于最大的分解力，这里就是以两个家庭之名形成对立、分裂的力量。罗密欧和朱丽叶标示着这些名字。他们标示它们，支持它们，即使不希望采用它们。正是这个名字把他们分离，但与此同时又将以其全部的格言的力量加强他们的欲望，他们会愿意分开的。但是，他们最响亮的爱情宣言仍然需要它所指责的名字。人们可能会有兴趣在这里对名和姓加以区别，即另一个格言，在一般的意义上或据宗谱的分类后者只能是一个专有名词。人们可能会有兴趣把罗密欧与蒙太古、朱丽叶与凯普莱特区别开来。也许他们、他们两个都有兴趣去做这种区别。但他们没做，人们似应注意到在谴责姓的时候（第二幕第二场）他们也在抨击他们的名，或至少在抨击罗密欧的名，而这个名似乎构成了姓的一部分。这个名仍然标志着父亲的名，它使人想起宗谱之法。罗密欧本人，名字的承担者并非就是那个名字，那是罗密欧，他所承担的名字。那么有必要用他所承担的名字称呼名字的承担者吗？她用名字称呼他是为了告诉他：我爱你，让我们摆脱你的名字罗密欧吧，不要再承担它了，罗密欧，罗密欧的名字：

朱丽叶

罗密欧啊，罗密欧，为什么你偏偏是罗密欧呢？

---

[1] 这句话的法语原文是：Un gage peut toujours s'inverser qui garde de la mort. 这种同时避开死亡又保留死亡的双重束缚在德里达的 Memoires 中得到进一步的阐释，比如，他探讨了这样一个观点："你已经在纪念你自己的死亡；还有你的朋友，和所有其他人，都在纪念你自己的死亡，已经通过你纪念他们自己的死亡。"

否认你的父亲，抛弃你的姓名吧；
也许你不愿意这样做，那么只要你宣誓做我的爱人，
我也不愿再姓凯普莱特了。（Ⅱ，2，35页）

她是在夜里说的这番话，没有什么可以保证她是在对亲自在场的罗密欧本人说话。为了让罗密欧抛弃他的姓名，她只能在他不在场的时候对他的名字或他的影子说话。罗密欧——他本人——就在阴影中，他不知道此时是否应相信她的话或应再等一等。相信她的话就意味着做剥夺自己姓名的傻事，这是稍后些时候的事。此时，他决定等下去，听她还说些什么：

罗密欧（旁白）
我还是继续听下去呢，还是现在就对她说话？

朱丽叶
只有你的名字才是我的仇敌；
你即使不姓蒙太古，仍然是这样的一个你。
姓不姓蒙太古又有什么关系呢？它又不是手，又不是脚，
又不是手臂，又不是脸，又不是身体上任何其他的部分。
啊！换一个姓名吧！姓名本来是没有意义的；
我们叫做玫瑰的这一种花，要是换了个名字，
它的香味还是同样的芳香；
罗密欧要是换了别的名字，他的可爱的完美
也决不会有丝毫改变。罗密欧，抛弃你的名字吧；
我愿意把我整个的心灵，
赔偿你这一个身外的空名。

罗密欧
那么我就听你的话。

你只要叫我做爱，我就重新受洗，重新命名；
从今以后，永远不再叫罗密欧了。

朱丽叶
你是什么人，在黑夜里躲躲闪闪地
偷听人家的话？

罗密欧
我没法告诉你我叫什么名字。
敬爱的神明，我痛恨我自己的名字，
因为它是你的仇敌。
要是把它写在纸上，
我一定把这几个字撕成粉碎。

朱丽叶
我的耳朵里还没有灌进从你嘴里
吐出来的一百个字，可我认识你的声音；
你不是罗密欧，蒙太古家里的人吗？

罗密欧
不是，美人，要是你不喜欢这两个字。（Ⅱ，2，36 页）

19. 当她在夜里对罗密欧说话时，当她问他："罗密欧啊，罗密欧！为什么你偏偏是罗密欧呢？否认你的父亲，抛弃你的姓名吧"时，她似乎在对他，他本人说话，承担罗密欧之名的罗密欧，不是罗密欧的那个人，因为有人让他抛弃他的父亲和他的姓名。那么，她似乎在叫超越姓名的他。他不在场，她不确切知道他，超越姓名的他本人，就在那儿，这是夜里，而夜的屏障遮住了名字与名字的承担者之间缺乏的区别。正是以他的名她在不断地叫他，

她呼唤他，不再叫他本人罗密欧，她让他，罗密欧，抛弃他的姓名。但是，不管她说什么，否认什么，正是他才是她的所爱。谁，他吗？罗密欧。自称为罗密欧的那个人，那个名字的承担者，他自称为罗密欧尽管承担这个姓名的人不仅只他一个人，尽管他存在于他的名字之外，在夜里没被看见或没出现。

20. 夜。在夜里发生的一切，对罗密欧和朱丽叶来说，都是在半明半暗之中决定的，在夜与昼之间。罗密欧与此名的承担者之间，在"罗密欧"，罗密欧的名字与罗密欧本人之间的犹豫不决。我们说戏剧，那个舞台，表现可见性。这出戏属于夜因为它把未被看见的东西即名字搬上了舞台；它把人们由于看不见或不确切看见因此才用来称呼的东西搬上了舞台。名之剧，夜之剧。所呼之名超越此在，超越现象，超越光，超越白昼，超越戏剧。它——出于哀悼和生存——保留不再在场的东西，看不见的东西：从现在起将不再看到日之光的东西。

21. 她需要罗密欧的死。她将拥有死亡。他的名字之死（"只有你的名字才是我的仇敌"），当然是"罗密欧"之死，但是，他们却不能摆脱他们的名字，他们知道这一点但却不知道死亡。她向"罗密欧"宣战，向他的名，以他的名，她只有以罗密欧本人之死才能赢得这场战争。他本人？谁？罗密欧。但是"罗密欧"不是罗密欧。恰恰不是。她需要"罗密欧"的死。罗密欧死了，"罗密欧"还活着。她保留着以他的名死去的他。谁？朱丽叶，罗密欧。

22. 格言：语言的分离，在语言中通过关闭视域的名字。格言既是必要的又是不可能的。罗密欧与他的名字彻底分离。他，他的活着的自我，活着的和独一的欲望，他不是"罗密欧"，而是那分离，名字的格言仍然是不可能的。他无名而死，但他死去还因

为他未能够摆脱他的名字，或摆脱他的父亲，更没有按朱丽叶的要求抛弃他的父亲（“否认你的父亲，抛弃你的姓名吧”）。

23. 当她对他说：我的仇敌只是你的名字时，她所想的并不是“我的”仇敌。朱丽叶，她本人，没有任何理由反对罗密欧的名字。正是她所承担的名字（朱丽叶和凯普莱特）自身与罗密欧的名字对抗。战争在名字之间进行。而当她说话时，由于在夜里所以她不知道她是在与罗密欧本人接触。她对他说话，她假定他有别于他的名字因为她呼唤他是为了对他说：“你是你自己，不是一个蒙太古。”但他不在那儿。至少她不可能确切知道他的在场。正是她本人，在她的内心深处，在夜里呼唤着他，但仍然是以他的名的他，而且是以最感叹的呼语形式：“罗密欧啊，罗密欧，为什么你偏偏是罗密欧呢？”她并未对他说：你为什么叫罗密欧？你为什么承担这个名字（如一件衣服，一件饰物，一个可拆下去的符号）？她对他说：为什么你是罗密欧？她知道：可拆卸的和可分离的，尽管可能是格言的，他的名即其本质。与他的存在不可分割。在让他抛弃他的名字时，她无疑是让他最终活下去，经历他的爱（因为为了真正的过活，有必要逃避姓名的法律，为生存和经常提醒我死亡的家庭的法律），但她恰恰等于让他去死，因为他的生命就是他的名字。他存在于他的名字之中：“为什么你偏偏是罗密欧呢？”“罗密欧啊，罗密欧。”罗密欧是罗密欧，罗密欧又不是罗密欧。他只有在抛弃他的名字时才是他自己，他只有在他的名字中才是他自己。只有在抛弃了他的名字时罗密欧才能自（被）称为罗密欧，他只根据他的名字自称为罗密欧。死亡和生存的判决：二次而非一次。

24. 在半明半暗中对她表里如一由衷热爱的人说话，朱丽叶悄声对名字进行了最无情的分析。对名字和专有名词。无情：她作出判决，死刑，名字的致命真理。毫不留情地逐因素地分析。何

谓蒙太古？对你本人那什么都不是，你是你自己而不是蒙太古，她对他说。不仅仅这个姓对于整体的你毫无意义，而是它根本不表示任何意义，它甚至不表示你的任何一部分，不表示你的手，你的脚，你的手臂，你的脸，不表示任何人性的东西！这个分析是无情的因为它宣告或谴责了名字的无人性或非人性。一个专有名词并不命名人的任何东西，属于人体的、人的精神的、和人的本质的东西。然而这种与无人性的关系却只能降落到人身上，为了人，给与人，以人之名。只有人给予自身以这个无人性的名字。而若要没有这个名字罗密欧将不是他之所是，是他的名字的一个陌生人。于是，朱丽叶继而分析：事物的名称不再属于事物本身正如人的名字不再属于人一样，它们都是可分离的尽管方式截然不同。再以玫瑰为例。没有名称的玫瑰仍然是玫瑰。没有名字的罗密欧却不再是他所是。但是，就目前来看，朱丽叶肯定罗密欧抛弃他的名字将不会有任何损失：一如玫瑰。但是，一如玫瑰，她对他言简意赅，无宗无谱，“无缘无由”。（假定这种玫瑰，思想的、文学的、神秘主义的所有的玫瑰，这部“可怕的选集”，从每一束花中缺场……）

25. 她并未让他丢掉一切名字，而只是改变名字：“要是换了别的名字。”但这可以有两个意思：采用另一个专有名词（一个人名，这个仅仅属于人的无人性的东西）；或者：取另一种名字，一个并不是一个人的名字的名字，取一个事物的名字，这样，像玫瑰的名字一样的一个普通名词便不具有存在于影响承担名字者尽管不指称他的任何部位的那种无人性。继冒号之后便是那个问题：

> 换一个姓名吧：
> 姓名本来是没有意义的，我们叫做玫瑰的这一种花，
> 要是换了个名字，它的香味还是同样的芬芳；
> 罗密欧要是换了别的名字，

他的可爱的完美也不会有丝毫的改变。[1]

26. 名字不过是个"头衔"，而头衔并不是它所指称的事物，犹如一个贵族头衔对据说是它所属的那个东西、那个家庭、那件作品的参与一样。《罗密欧与朱丽叶》也依然是一整个戏剧家族的那个还存活着的头衔。我们必须把在这些戏剧中所进行的一切也应用到这些戏剧本身，应用到它们的宗谱、它们的习语、它们的特性、它们的存活上来。

27. 朱丽叶给罗密欧提供了一笔极有赚头的交易，显然是所有合同中最不成比例的合同：你可以获得一切而不损失任何东西，这只不过是个名字问题。一俟抛弃你的名字，你未抛弃任何东西，任何你的、你自己的、以及任何人性的东西。通过这笔无任何损失的交换，你得到我，不仅仅是我的一部分，而是我的全部："罗密欧，抛弃了你的名字吧，我愿意把我整个的心灵，赔偿你这一个身外的空名。"他将获得一切，他将损失一切：名字和生命，还有朱丽叶。

28. 所有名字都在O中循环：词语，罗密欧，玫瑰，爱。他接受了这笔交易，他听了她的话（"那么我就听你的话"），就在她建议他接受她的整个心灵的时刻。习语的嬉戏：一俟听了你的话，一俟接受了这个挑战，一俟同意了这笔难以令人置信的无价的交换，这便得到了整个的你。而且这是我毫无代价的交换，只是一个词，我的名字，而名字什么都不是，没有人性的东西，没有我自己的东西，要不就是没有为我所用的东西。我听你的话而不用

① 此处按德里达引文略有改动。第一行的冒号为德里达所加。在上引的阿尔登版本中此处是句号。如布莱恩·吉本斯指出的，关于该剧的这几行文字有几种变体和各不相同的假说。

付出任何代价，我什么都未抛弃却绝对地接受你的全部。事实上，而他们两人也都知道这个格言的真相，他将失去一切。他们将在这个双重选择中失去一切，这个专有名词的双重选择[①]。而由于同意了用罗密欧的专有名词交换一个普遍名词：不是玫瑰而是爱的名词。由于罗密欧并未抛弃他的名字的全部，只是他父亲的姓，也就是他的专有名词，如果人们仍然可以这么说的话："那么我就听你的话，你只要叫我做爱，我就重新受洗，重新命名；从今以后，永远不再叫罗密欧了。"他不仅仅在这个普通名字上、而且在爱情的普遍规律上同时获得自身并失去自身：叫我做爱。叫我做你的爱。

29. 这种不相称始终无限延伸下去。它有赖于这一点：罗密欧并未向她提出同样的要求。他并未要求这个将秘密成为他的妻子的女人抛弃她的名字、否认她的父亲。仿佛那是显而易见的，没有必要制造这样的裂纹（他接下来就要谈到撕碎他的名字，他的名字的书写或文字，既是说如果他亲手写出了它，而这恰恰是在原则上原本被排除在外的事）。似是而非，反讽，普通法律的颠倒？或是相反证实了这个法律的真理的一个重复？通常情况下，在我们的文化中，丈夫保留他的姓，他父亲的姓，而妻子抛弃她的姓。当丈夫把他的姓给妻子时，不是像这出戏中那样是为了失去它，或去改变它，而是为了保留它并将其强加于她。这里是她让他否认他的父亲、改变他的姓名。但这种颠倒证实了这条法律：父亲的姓名应由儿子保留，由他撕碎这个名字、而不是由从未被赋予保留责任的女儿，这才真正具有意义。朱丽叶的清醒极致的头脑。她懂得这条法律的两根枷锁，把儿子维系于父系姓名的双重束缚。没

① 原文为aporia，Paul de Man对其的解释是：the simultaneous necessity and impossibility of choosing between incompatible options. 意即：在不相容的选择之间对必要性和不可能性的同时选择。——译者注。

有世袭姓名，他只能坚持一种单一的生存方式。但这个名字他并未亲手写出（“要是把它写在纸上，我一定把这几个字撕成粉碎”），因此它的书写构成了他自身的存在，而无需指称他的任何东西，若要否认它，他只能把自己扫地出门。总之，他充其量只能否认它，抛弃它，但他不能抹掉它或撕碎它。因此，不管怎样他都是失败者，而她对此了如指掌。她了如指掌是因为她爱他，她爱他是因为她了如指掌。她通过要求他坚持他的生活而要求他的死亡，因为她爱他，因为她知道，因为她知道死亡不会偶然降临到他身上的。名字的双重法律注定了他的死亡，也注定了她与他相同的命运。

30. 没有名字的双重法律就不会有不合时宜性。不合时宜性是以这种非人性的、太具人性的不充足性为前提的，这种不充足性总是错置一个专有名词的位置。它所涉及到的秘密结婚、誓约、双重生存、它的构成性时代误植，所有这些都遵循同一条法律。这条法律，不合时宜性的法律，是双重的，因为它被分化了；它把格言当作自身内部的真理。格言便是这条法律。

31. 即便他想要抛弃，罗密欧也不能自愿地抛弃他的名字和父亲。他不可能自愿地这样做，尽管这种解放是他最终可以超越名字而成为他自己的机会——最终能活着的机会，因为他承担的名字就是他的死亡。他本心、他内心不想要这样，因为他并非没有名字。他只能由于他者的召唤、以他者的名而向往之。此外，他只是从朱丽叶要求他的那一时刻起才恨他的名字：

> 敬爱的神明，我痛恨我自己的名字，
> 因为它是你的仇敌，
> 要是把它写在纸上我一定把这几个字撕成粉碎。

32. 当她以为她借助月光认出了阴影中的他时，这出名字的戏剧达到了高潮（朱丽叶："我的耳朵里还没有灌进从你嘴里吐出来的一百个字，可是我认识你的声音；你不是罗密欧，蒙太古家里的人吗？"罗密欧："不是，美人，要是你不喜欢这两个名字。"）。她认出他来，并直呼其名（你不是罗密欧，蒙太古家里的人吗？），她一方面借助他的音质辨认出他来，就是说借助她所听到的话而不用亲眼看，另一方面，在那个时刻他遵照命令抛弃了他的名字和父亲。生存和死亡起了作用，换言之，月亮起了作用。但是，这股借助月光出现的死亡力量被叫做朱丽叶，而她突然间想象的太阳则以父亲的名字携着生与死。她杀死了月亮。在这场戏（这不是一场戏因为名字使它注定不可见，但这又是戏剧因为它的光是人工的和象征的）开始时罗密欧都说了什么？"轻声！那边窗子里亮起来的是什么光？那就是东方，朱丽叶就是太阳！起来吧，美丽的太阳！赶走那妒忌的月亮，她因为她的女弟子比她美得多，已经气得面色惨白了。"（Ⅱ，2，第35页）

33. 这场阴影中的戏的月亮面孔，《罗密欧与朱丽叶》的冷酷的一面。并不是冰或玻璃一样的冰冷，但那上面的冰不仅仅来自于死亡，一切都似乎必遭厄运的那块大理石（墓穴，纪念碑，坟堂，女士坟堂上的鲜花），这对儿恋人就是在这种墓穴一样的严峻命运中结合和分离的，以他们的名字为始。不，这种冷酷一点一点地取代了戏剧的主体，仿佛预先把它变成了死尸，这也许是反讽，象征的或修辞的反讽，反讽意识的不合时宜性。它总是不成比例地跻身于有限与无限之间，利用不充分性，利用格言，它分析，分析，分析误认的法律，那刻不容缓的必要性，那专有名词的机器，恰恰是这台机器帮助我一路活将下来，换言之，正是通过现已成为我的死因的我的名字我才得以活下来。

34. 专有名词的反讽，一如朱丽叶所分析的。真理的判断蕴含

着死亡，格言分离，而最先分离的是我和我的名字。我不是我的名字。人们也可以说我应该能够活过我的名字。但首先我的名字注定要活过我。它就这样宣布了我的死亡。在我的名字和我之间，在我据以被命名或听到自己被命名的经历与我“活着的现在”之间，是非巧合和不合时宜性。与我的名字的幽会。不合时宜，不宜的时机，错误的时刻。

35. 改变名字：舞蹈，替代，面具，假象，与死亡的幽会。不合时宜，从不及时。

36. 讽而言之，即是从反讽的修辞意义上说：传达与人们所说的相反的意思。于是，这便是不可能发生的事：1）相互活过对方的一对儿情人，每一个都看到了对方的死；2）名字构造了他们但并未成为他们自身的部分，注定使他们成为面具之下他们所不是的东西，与面具融合为一体；3）二者由将他们分开的东西结合在一起，如是等等。而他们对此都有清晰的陈述，他们对它的形式化处理甚至连哲学家都不敢恣意妄为。通过这一深透骨髓的分析，一根静脉接受了蒸馏的毒剂。它没有等，它不给任何时间，甚至不给上演那出戏的时间，它顷刻间就把这对儿立誓人的心灵变成了冰。这一剂一定是真正的毒药，这出戏的中了毒的真理。

37. 格言的反讽。在《美学》中，黑格尔讥笑那些迫不及待地称赞反讽家的人，这些人甚至不能分析《罗密欧与朱丽叶》的分析式反讽。他抨击蒂克说：“但当一个人认为他已找到了说明何为反讽的绝好机会时，如在《罗密欧与朱丽叶》中，他是失望的，因为那已不再是反讽的问题了。”①

① 原引自 G. W. F. 黑格尔《美学》第一卷，牛津，1975。

38. 另一个序列切断了所有其他序列：名字，法律，宗谱，双重生存，不合时宜性，简言之，《罗密欧与朱丽叶》的格言。不是罗密欧的也不是朱丽叶的，而是《罗密欧与朱丽叶》的，标有那个名称的莎士比亚的戏剧。它属于一个序列，属于仍有生命力的那种复写文（palimpsest），属于以此为名的开放的戏剧叙述。它活过了它们，但它们也由于它而存活下来。这样的双重生存如像朱丽叶所说在"没有标题"的情况下还能成为可能吗？马提奥·班德罗或卢吉·德·波托等名字如果没有活过它们的莎士比亚的名字的话还能够存活吗？[①] 而且没有无数的以独特的方式在相同的名字下进行的重复吗？没有名字的移植吗？那么还有其他戏剧呢？"要是换了别的名字……"

39. 绝对的格言：一个专有名词。没有宗谱，丝毫没有联项。剧终。幕落。造型（安琪罗·达罗卡·比安卡塑造的死后结合的一对儿恋人）。旅游，维洛那十二月的阳光（"维洛那由于那个名字而出名"）。一个真正的太阳，他者（"太阳也惨得在云中躲闪。"V，3，114 页）。

（陈永国　译）

① 班德罗和波托是先于莎士比亚撰写罗密欧和朱丽叶故事的许多作家中的两位。

# 马 拉 美

这篇讨论马拉美的短文是为《法国文学画卷》丛书中的一卷而写的，这套丛书是对法国重点作家的介绍性文集。德里达开篇即——以马拉美的名义——对书名隐含的文学概念提出疑问。马拉美的作品无论是“文学的”还是其他类别，都使文学和文学批评的传统范畴诸如所指对象、书、主题、意义、形式等受到动摇。但是作为一个模范的革命性作家，仅仅与过去英勇决裂是不够的，德里达把马拉美的这种处境称为危机之一；像惯常那样，德里达从他解读的文本里就地取材并同时标明文学经典理解的终结，使一直就潜在地威胁着经典理解的那些文学自身的方面暴露出来。德里达强调，马拉美的问题不在于他把对语义丰富性的利用推向极端，古希腊文化以来的诗歌特征就是一惯重视利用语义丰富性，马拉美的问题是，拆解了这类评论所依赖的语言成分，即那个词语。

尤其重要的是，马拉美使用“间隔”方法，将注意力引向不能简约为意思、意图或所指物等的那些语言特性。（间隔 espacement，取自马拉美的一首图诗《dés 的行动》[Un coup de dés] 的序言，皆有名词性和动词性，因此可以指空间里的安排和/或时间中的行动。）也就是说，语言的一切都可以通过“书写”一词来理解。纸上的印迹和空白仅仅是意指过程所依赖的发音和差异系统的一种实现而已；同时，发音和差异系统也阻止意指过程将自己或世界关闭起来。在马拉美的文本中，德里达发现，意义之间、意

义和形式之间、不同语法范畴之间的不稳定和不确定关系并没有背离和扭曲语言逻辑，恰恰昭示了语言的逻辑。在德里达看来，马拉美激发和表征的这一危机既是新的——我们仍在寻找与之相适应的批评方法——也是旧的，至少可以上溯到诡辩派对语言和真理的修辞学理解和柏拉图、亚里士多德所占据的西方思想的边际。

“马拉美”发表于《法国文学画卷：从斯达尔夫人到韩波》卷中（巴黎：伽利玛，1974年）。

> 我正在发明一种语言，它必须从高度创新的诗学中涌出……
>
> ——致卡扎利斯，1864年（《书信集》）

“文学史”里有马拉美的一个地位吗？或这样说：在法国文学几乎全景的画卷里，马拉美的文本占一席之地吗？在画卷里？文学的画卷里？法国文学的画卷里？我们阅读马拉美将近一个世纪了，现在才开始瞧见他（马拉美？从通过他、穿过他这点来看，似乎如此）造出了一些东西，使文学分类、文学史、文学批评以及种种哲学和阐释学里的诸多范畴感到为难。我们开始看到，这些范畴的破裂也正是马拉美所写东西的效果。

在这里，我们甚至不能再谈及一个事件，不能谈这样一个文本的事件；如果我们不是短缺意义的话，就不能再对它的价值网络所含的意义提出质疑，它已经事实上对这个价值网络提出了质疑；一方面是事件的价值（在场，不可能重复的独特性，时间性，历史性），

> 一次，仅只一次，因为（作为原因的那个事件我会解释的）总是没有在场，不——不存在在场……因为缺乏人群发出的宣

言，因为缺乏……一切。那个自称为他的同代人的人听错了，逃遁了，篡权了，像他一样莽撞无礼，而过去已经停止，未来遭到推延，或二者错综纠缠以便遮住它们之间的间隔。（《关于书》）

另一方面则是意义的价值：每当出现意义缺失，尤其是在美学和政治经济这两个炼金术里出现意义缺失时，马拉美总是为意指过程定下轨道。

在美学里，在政治经济里，一切都总结好了。（《音乐与文学》）

总而言之，既然只有两条路向脑力研究敞开，我们的欲望就分枝为美学的一方面和政治经济的另一方面：而炼金术基本上是后者的前哨，光荣、匆忙、颇费周折。因为自身缺乏意义而纯洁的一切，如现在的人群，都必须在露面之前纳入社会的领域。一钱不值的石头梦想成金成了哲学家的有名的石头：但是它用金融术语宣布未来的信用，提前资本，或将它缩减为小小零钱！（《戏法》）

文本只指涉自身，指向其书写功能，同时好像一去不还地指涉自身之外的其他，甚至像“硬币”一样“失去一个意义”（《金子》），只有在这样时刻，才能注意到符号的纯洁性。

如果马拉美标志着一种破裂的话，它仍然是采取了重复的形式；例如，它将昭示过去文学的本质是什么。借助于该文本，通过它，便会发现这种双重操作的新逻辑；而且根据一种天真而自私的签名理论，我们只能将它归属于马拉美，他精确地界定自己所称的“操作”，他总是脱离这种签名理论的轨道。我们将会看到，一个文本可以没有所指物，既不指涉事情本身，也不指涉让事情

消失的作者。消失被积极地书写上去，这并非文本的偶发事件，而是文本的性质；它是不断删削的签名标记。书经常被描写为坟墓。

> 组织一本诗集似乎是与生俱来、随处可为的事情，不存在机遇问题；尽管如此，它还是必要的，为的是删去作者……（《诗的危机》）

> 应该做一些超乎寻常或异乎寻常的事情，这样做总能得到回报，如作者的省略，作者的死亡等。（《关于书》）

我们将通过破裂和重复的不可思议的同时一并性来界定危机，在这样的时刻，不再可能作出决定，两条对立道路之间的选择被悬置起来。因此这也是批评的危机，它总是用判断力来决定价值和意义，区别所是与所非，有价值与无价值，真与假，美与丑，所有的意指与其对立面。这同样也是修辞的危机，它用一整套隐藏的哲学将批评武装起来。意义的哲学，词语的哲学，名称的哲学。

除了文本的意义，即内容之外，修辞从来还关心过其他事情吗？它所限定的替代总是从一个丰满的意义转向另一个丰满的意义；即使一个替代了另一个，它也只是作为意义才成为修辞的主题；即使这个意义处于能指或所谓载体的位置上，仍然如此。但是这样的修辞不涉及意指形式（无论音还是形）或句法效果，至少是语义控制落不到它们身上。一个意义之所以能确定，是为了让修辞或批评在文本面前有东西可看或有事情可做。

然而马拉美的所有文本，即使在它组织得最强有力的地方，意义仍然是不确定的；从此，能指不再让自己被横穿过去，它坚守，抵抗，存在，把注意力引向自己。写作之劳不再是一层透明的能媒。它抓住我们的注意力并且强迫我们在它面前嘎然止步或与它一起工作，因为我们不可能朝它所“意指”的方向挥挥手就把它

跨越过去。我们不妨从《英语词语》的段落中套用一句以表达这一永久的警告："读者，摆在您眼前的是，一件书写的作品……"

使确定性悬置的并非意义的丰富性，一个单词的挖掘不尽的资源，而是句法的某种游戏作用（"我是个执迷不化的句法家"）。在《模仿》中，处女膜被写在这样一个地方：无法确定它的意义是结婚的完成还是处女的护帏。短词"或"（or）的句法位置有时似乎刻意阻止我们确定它是名词"金子"，逻辑连接词"或者"还是时间副词"现在"。其他类似的游戏如：同一个"继续"（continue）既是动词，也是名词：

> 但是没有 or 期盼这朵活云
> 永远在里面把火光燃起
> 在真实的珠宝或欢笑的眼里
> 这惟一一开始就是继续
>
> （《长发》）

其他地方，"给予"（offre）作为动词和/或名词，"伪誓"（parjure）既是动词，也是名词或形容词。这个"和/或"字迹（这字迹难住了今天的许多理论文本，并非事出偶然）标志着马拉美写作最独特的效果。

所以说，这场危机不属于象征主义，这文本也不属于它的时代。不要再把这种不确定性与多义性、隐喻丰富性、或意义呼应系统扯在一起。某事在发生，总之是"某事"，也可以说总是某个评一说的角度阻止给一词多义划一道地平线：统一、整体、意义集合。例如，符号"白"（blanc）（白色，空白，空间），它把一件事与另一件事联系起来，结果形成一个庞大的意义库（白雪，寒冷，死亡，大理石等；白天鹅，翅膀，羽扇等；处女，纯洁，处女膜等；纸页，画布，面罩，轻纱，牛奶，精液，银河，星星，等等）。它散布在马拉美的全部文本之中，仿佛象征符号有一种磁化

作用。然而通过白纸的中介，这个“白色”也标记出书写所有这些“白”的地方；首先是不同指意之间的间隔（其他白之间的白），阅读的间隔。“‘白’的确最重要”（《dés 的行动》）。间隔之白没有确定意义，它也不仅仅是所有其他白的一种多价。它比多义系列、比意义的缺失或过剩更多或更少，它将文本朝自己卷折起来，随时指出地点（“除了这里，什么也没有在这里发生”[《dés 的行动》])、条件、劳作、节奏。当书页卷缩为自身时，再也无法确定白意指着什么还是仅仅或也指书写的空间本身。使用“卷折”(pli) 一词及其衍生词（折叠、卷曲、皱折、折回等）会产生同样效果，这是常有的事情。

亚里士多德的《诗学》和《修辞学》开启了赞美隐喻的传统（即，隐喻阐明相同处或相似点），还说，不意指一件事等于什么也没意指。马拉美的文本不仅打破了这条规则，而且假装侵越这规则却把它整个颠倒过来：一词多义继续意指，——然后通向法则。

这个问题真的像人们常说的那样，是词语的力量、词语的炼金术吗？从亚里士多德到黑格尔以来的诗学、修辞学和哲学所认同的名称效应、命名行为的效应，难道不是在这里得到了最佳应验吗？马拉美难道不正是从词语的这种理念化能力创造出自己的主题，只需宣布它的名字，就使事物存在和消失吗？让我们重读一遍。

> 啊，一朵花！我的声音埋没了它的所有形状，但它不会被遗忘，因为它已不再是花萼，这朵花像温馨的理念本身那样，从每一把花束上离开。（《诗的危机》）

通过名称来产生和消除事物；但首先是通过诗行或韵脚的作用，通过立名本身：

诗行使用若干音、形单位给语言重新创造出一种完整、新异的词语，魔术般地将言语隔离起来……（《诗的危机》）

不过，马拉美在寻求词语的统一性，营造音、形单位和意义的和谐时，也使词语被瓦解并释放出能量。词语对于他已经不再是语言的首要成份，其后果非常深远。这里不能一一列举，只能看几个例子。

马拉美知道，他在词语上的“操作”也是一种人体解剖，割下的每一件都可能在**别的地方**派上用场：

词语与整个自然有关并因此而更接近于拥有生命的有机物，所以词语在呈献自己时，其元音、复合元音像一块肉，辅音像一副骨架那样不易剖割。等等，等等，等等。如果可以说生命从我们的过去、从不断的死亡里得到滋养的话，这个事实是会被科学在语言里找到的……（《英语词语》）

在游戏中，全部词语都已丧失了它们的本体，而这游戏原本似乎要让它们完好无缺。现在我们处于同音词和同义词之间：“她”（elle）表达所有的“翅膀”（ailes），所有的鸟类，所有的舞者，所有的羽扇；两个词押一个韵时——

呵，像海鸥掠过水面
发出快乐的回声，一片羽毛，
到处都是对她温柔的回忆！

（《闭坑》）

两个词中的一个出现，这个词招唤不在的那个词——

其中的一个，对着

满天的鸟儿关闭，我的
白如象牙的裙裾上掠过鸣啭……

（艾罗狄亚德）

再如：

充满普遍美的符号显现为眼前的花朵、水波、云霞、珠宝等，如果感知它的惟一方法是将其外表与我们赤裸的精神并置起来，把它看成赤裸精神的类比，将它精妙地混合在它的本体与转瞬即逝的形体之间——仅仅通过这样的仪式、理念的显现，难道那个舞者就不会出现了吗……？（《剧场草图》）

我们可以说明，羽翅属于偏阳性的意指链（阳物，与羽毛的形状有关系），她（elle）则是通过偏阴性的意指链来扩散的。L 先于词语，它站在两者之间托起整个马拉美悬念：

这个字母有时候似乎只能表达这样一种嗜好：对无结果的追求……（《英语词语，谈 L》）

I 引起的游戏也颇有匠心，而且不管是涉及到字形的点、撇，还是发音形式的明快，都能搭起非常紧密的关系。这是一个最基本的 I，因此它进入了各种组合体中，例如：与 L 组成 IL（他），倒过来是 LIT（床）、LIS（读），后面的这两个词都具有动词功能和/或名词功能（le lit [床]，il lit [他阅读]；le lis [百合花]，lis！[读吧！]，le livre [书]）。Le lis 也指书页；此类例子甚多，下面一例与“亚当岛的维利尔斯的这条附带原则，手稿”有关：

他被交给 [livré] 不光彩的事实……已经能读出 [lisible] 若干符号……他之所以与下层人生存在一起，是因为这轻轻的

纸页横插在他与别人之间！我又想起了家庭的[familiales]臂膀，显然就是这页纸，像一朵百合花[lis]，然后以合法、无瑕地盛开的方式而告终，就像搁在它“胳膊的金色毛茸”上的这只手……（《亚当岛的维利尔斯》）

紧靠着处女膜和la（音乐符号或阴性定冠词）仍然是花，仿佛这是既定顺序：

懒洋洋地在黄褐色的时光里烧尽
艺术卷走了一切却没有显明
太多地渴望寻求的处女膜帏：
初始的热情将我唤醒，
笔挺，孤单，在古老的光浪里
百合花！只要你们天真的一个。

（《牧神的下午》）

写作和死亡在床上躺下。书是处女膜的所在也是坟墓的形象。“墓门”[porte sépulcrale]总是靠近“纹章搭扣”[fermoir héraldique]。《艾罗狄亚德》里有一张“空床”[lit vide]：

她的吟唱时断时续，显露出
哀怨！
　　　　犊皮纸上的床，
无用的修道院！这不是亚麻布，
折皱里的梦幻已不是魔术奇书，
也没有墓盖和丢弃一旁的织物，
和入睡长发的香波。曾经？

离这部“魔术奇书”[grimoire]和“铁皮书”[livre de fer ve-

tu]不远，在“永恒的犊皮纸”的“一百道彩虹”[cent iris]之间，在“一株巨大的菖兰”[trop grand glaieul]前面，“在坟墓发出笑声之前”[avant qu'un sépulcre ne rie]，《写给 Esseintes》再次提起百合花的讼争和茎干 [litige et la tige de lis]：

呵，知道吧，讼争的精神，
在我们沉默的时刻
透过重重百合花，茎干
为了我们而成长……

我们要记住，这些链无限广袤，其力量之强大和纠缠之丰繁不可能在这里悉尽阐发，它们总是悬置起来，仿佛不要任何支撑物。这是马拉美理论所讲的提示，不确定暗指。这不确定性使这些链能够没有终结地独自运动，把它们的表面与所有意义（所指主题）和全部所指物（事物自身、意识的或无意识的作者意图）割断。批评于是面临着无数陷阱，需要发明无数的新工序和新范畴。

因此，“词语”仍旧是拆解和重写的小粒子，永远不能在它们的独特在场中被认定，最终只指涉它们的自我游戏，永远不会真正地走向它们自身之外的其他东西。事物作为事物的效果被包含在漫长引用的语言之中。简言之，能指（出于方便，我们姑且用这个词吧，因为严格地讲，这已经不是一个“符号”问题了），永远没有它之外的呈现，它是一个标记，本身就是地点、力量、价值。我们永远可以把它放在引号里面，马拉美所写的东西最终难道不是以 I, LIT 或 LIS 等为形式的语言的指意资源吗？这就是我们首先要说的评一说。“读者，摆在您眼前的是，一件书写的作品……”

“那张床永远不在”[L'absence éternelle de lit]，每一束花里都没有那个百合花，这还提醒人们，不管其多义性效果如何，那张床，物自身或主旨都不会再呈现在文本里或被文本所隐含，它

就是 lit 或 l'I 这词本身，就是 enseveli，aboli 等的片断。文本的"主体"——如果仍然要谈及一个主体、这词、这字母、这音节——将是文本，各种关系织就的已然的文本。而且，马拉美几乎总是在文本上书写——这就是所指物——有时甚至在他自己已经写过的文本上书写。以题为"金子"的文本为例：该文本出色地借助了同音异义词，借助了亚里士多德痛斥为诡辩派修辞工具的坏诗。第一次写就的文本对其指涉命名，而指涉的事件已经是一个前文本：帕拿玛蜚语，菲迪南·德·莱赛卜等，不过，它们的作用只是给诗提供机会：

> 珀拿玛的跨台非常精彩，诗人适逢其时以转化的形式、在谈话之外从这一事件中提取真实并作为自己的秘密，但仅仅是为了产生真实，除此之外，我都不感兴趣。

文本最后写就时，经过提取和浓缩的金子只留下了一点儿光泽，指涉已被抹去：已不再是专有名称。可以相信，这样做是为了将针对金子一般意义的诗思释放出来。金子在某种程度的确是该文本的主题、"所指"。然而再近一点，我们就会看到，这仅仅是个书写问题，除了能指"金子"，没有别的。全部的主题结构是很丰富的，无疑追寻到金子的所有含义；但是注意力首先被引到金子即黄金这个能指的面前，正像它从自然物质转化为金钱符号，而且转化为一个语言成分的字母、音节、单词。与事物直接相关的命名行为被悬置起来。"硬币是求取精确的工具，它是没有一个意义的，意识对这一点很清楚"。就这样，在政治经济、语言、文学写作等连类相关的领域暴发了危机："变幻莫测的夕阳。"所有马拉美的夕阳都是危机时刻，它的镀金在文本里不断泛起熠熠光华（如 dehORs［在外］，fantasmagORiques［幻影］，trésOR［珍宝］，hORizon［地平线］，majORe［增加］，hORs［外面］，直到"将 or（金子）抹去"；它在这一页繁多的 O 中失去了自己，零不

断增加的价值只是让它回到虚空："……如果一个数字向不可能提高和减退，它就写下了更多的零：意味着其整体性实质等于无，几乎如此"。虚空本身，就是什么也不确定。

并不是说，只有标题里有"金子"（or）的这一页才如此使用or，符号or到处被评一说。例如在这几行里："让天空给我们一个符号，现在/欢呼吧，高声赞美吧"[Eaase le ciel qu'il nous signe, or/Bravos et lounage sonore]（《八行诗》)。这里or和sonore（洪亮）很近：马拉美经常把名词or放在所有格形容词son（他/它/她的）后面，即son or，听上去像sonore；son盘桓于所有格形容词和名词形式之间；or在名词和限定性形容词的价值之间抖动：son or指"他的金子"，"金色的声音"（这是马拉美夕阳和音乐的基本颜色，是虚空的音形或字形能指or。这只不过是其中的几个例子而已。第一个例子使人注意到or与heure（时光）的游戏。我们知道，or和ores，逻辑连接词"然而"和时间副词"现在，已然"均以hora（时光）为词源。再次（encore）就是hanc horam，于是就读到了马拉美所有的再次和然后（alors），有时马拉美似乎真的在认证"然而"和"时光"的实体"……一点隐没，现在，这就是时光"（《最后的方式》)。既折解了也展示了金首饰商和钟表商的合谋。在"半夜"这一部分里：

> 这的确是夜的不断呈现。时光没有从镜子里消失，没有被墙饰埋没，它那空彻洪亮的声音展现为室内的家具。我记得它的金子在它不在的时候装扮为没有梦幻、丰富而徒有其表的珠宝，只有在金首饰师海色与星光错综的艺术品上才能读到无限可能的衔接。
>
> 他是半夜的启示者，然而他从未指出这样一种衔接，因为他就是独一的时光……我就是那会使我纯洁的时光。

在《-yx十四行诗》里：

供桌上、空荡的客厅里，没有 ptyx，
引起纷攘的古董已经湮没，
(因为主已去了 Styx［冥河］，
用那件以虚无为自豪的东西
引来泪水)。

但是在北面空空的窗前，金子
在煎熬，也许这是独角兽的
意旨……

在《模仿》中：

……只有金子才是管乐队的标记，思想与傍晚沙沙擦过，细节的表达恰如一首无声的颂歌……

这个词所处的独特句式使语义加倍地不确定。金子，夕阳的颜色，初升月亮的颜色，“金色的月亮这样升起……”，这也是下午将尽时的颜色，这是一个最不确定的时刻，也可以引申为坟墓之书，纹章搭扣。

这样的 or 是一个词还是几个词？语言学家——以及哲学家——也许会说，由于意义和功能是变化的，每一次应读为一个词。但无论如何，这种多样性须穿越自己、回到不可忽视的表面之后的实体。如果走在这条迂回之路上的不是同义词家族的话，是掩盖起来的同音异义词吗？但是没有名词：物本身缺席，其实什么都没有命名，名词也是一种连词或一种副词。词语已不复是词语：效应往往产生于散落在词语里的一个音节。因此既没有同音词，也没有同义词。

经典修辞学家就像被解除了武装一样：我们面对的再也不是

他所熟悉的基本的语义关系。没有暗喻关系（在这些 or 例子之间没有相似性）；也没有转喻关系（没有名词单位，没有自身稳定的本体能够产生整体与部分、原因与结果等关系）。

最后，对一个具体 or 的批评分析为什么不能走出一步与其英语同音词或同形词、与它所阐明的转折连词 versus 相互游戏呢？通过他的传记和其他资料，我们知道，二者之间经常有交流，尤其在《英语词语》中，这种交流做得非常详细。就凭这一点，马拉美并不完全属于“法国文学”。

这样的历史性移置，一场难以忘怀的危机之出现和重复（“文学在这里经历着一场剧烈而根本的危机”[《诗的危机》]，像是一部伟大经书的神学形式的遗留，一张画怎么能再现这一切呢？

把这比作修辞学家的企图，可谓恰当。与他的许多同时代人、尤其是与他的“后继者”相比，马拉美与那些修辞家们或许有更大的同谋关系。但这样说是因为他已经与修辞仪范决裂，即与柏拉图和亚里多德以来、已被修辞传统自己所证明的缄默的经典和哲学再现相决裂。他的文本躲开了这种再现的控制，以实践表明了其不适宜性。换言之，如果修辞者不把他的话语呈送给意义、哲学、哲学辩证法或真理的正确规则，如果他不是因为接受了这些得体的规则而被哲学修辞所接纳，相反，如果他像一个诡辩家或哲学家对头，触怒了的柏拉图想把他赶出城邦，那么马拉美也许是位伟大的修辞家；无疑是位诡辩家，不过这位诡辩家不会被自己的形象所欺骗：哲学一直想让我们也把诡辩家放在柏拉图窥镜面前，同时毫不矛盾地把他当作法外之人。我们知道，马拉美的许多读者都知道，在柏拉图主动的不予理解中，有一种公开承认的崇敬。

（或许本应该谈斯特凡·马拉美。谈到他的作品，他的思想，他的无意识，他的主题，总之要谈到他似乎死也不想说的东西，谈到必然和偶然的游戏，存在和非存在，自然和文学，以及其他诸如此类的事情。应该谈到影响，被影响和发挥影响；谈到他的生

平，首要的是失去亲人和他的沮丧，谈到他的教书和旅行，谈到阿拿托尔和梅希，谈到他的朋友，文学沙龙等。直至声门最后一次痉挛。）

（马海良　译）

# 残酷戏剧和表演的封闭

对德里达来说，残酷戏剧正好是攻击形而上学的一个恰如其分的证据。残酷戏剧是一种必然性的肯定断言，而非一种模仿，残酷戏剧的剧场应成为摧毁模仿论的首要和特殊的场所。德里达将残酷戏剧和古典戏剧对立起来，对后者而言，剧本是首要的，演员和导演只是些工具，奴性解释者，他们在逼真地解释剧本、表演作者的神学思想、再现舞台之外的上帝、父亲逻各斯和词语织物，舞台上的言谈（speech）是保证这些阐释任务的主要手段。残酷戏剧正好相反，它贬低言谈的主导地位，而赋予形象、姿态、立体感、身体（生命）、力量以突出位置，残酷戏剧是生命（身体）的消费而非言谈的消费，是形象的消费而非声音的消费，同古典戏剧相反，残酷戏剧舞台不再和观众保持距离，残酷戏剧不再有观众和演出了，只有狂欢，古典戏剧的所有形而上学对立（表演/表演者，能指/所指，舞台/观众，文本/解释）在此都解构了，这些对立的界线在残酷舞台的狂欢中被抹擦了。

德里达借阿尔托之名大肆诋毁重复及重复的几种形式。重复使力量、在场和生命同它们自己分离了，重复的几种形式是上帝、存在、辩证法，它们以各种手法维持着重复行为。德里达则倡导重复的反面：差异。“快乐地消费纯差异”，差异则意味着“一次”行为，行为一旦耗用了，就不能再用了，在差异中，“无物可循，无迹可循”。差异的戏剧表演是一种能量。残酷戏剧是一种差异艺术，“是无节省、无保留、无回返、无历史的耗费艺术”。在

差异的表演中，没有终点，但可以设想无终点的表演的封闭，封闭是差异的嬉戏空间。

《残酷戏剧和表演的封闭》选自《写作与差异》(1967 年)，后者由十一篇论文构成，是德里达思想的奠基作之一。安东尼·阿尔托(1894—1948)，残酷戏剧的倡导者，法国萨德传统的继承人，一直处在危险生活的边缘，最终发疯，除德里达外，福柯、罗兰·巴特、拉康、巴塔耶等人都对他表示了充分的理论敬意。

"……舞蹈/最终是戏剧/尚未开始存在。"这是安东尼·阿尔托最后作品中的话，在同一个文本中，稍前一点，残酷戏剧被定义为"一种可怕的/而且不能改变的必然的/断言。"由于一种新的否定性声明，因此，阿尔托并不要求摧毁。尽管每件事情在其觉醒中都应毁坏，"残酷戏剧/不是一种缺席的空洞的象征。"它断言，它产生这种断言本身有其完备和必要的严格性。但也是在最隐秘的意义上，在最可能埋葬的意义上，在最可能背离自身的意义上：像它一样"不可改变"，这个断言"尚未开始存在"。

然而它仍旧诞生了。现在，一种必然性的断言能够诞生仅仅只能通过自我的再生。对阿尔托来说，戏剧的未来——这样，一般性的未来——只有通过始自诞生前夜的圣餐仪式才能打开。戏剧性应在各个方面穿透和恢复"存在"和"肉体"。这样，凡是可以谈论身体的也便可以谈论戏剧，如我们所知，阿尔托过的一种被剥夺的日子、他的专有身体，财产及身体礼仪在诞生之机就被窃神给偷走了，这个窃神生来就是为了"将他自己充作/我"。通过一种机体的再教育——阿尔托常常忆起这一点——再生无疑会发生。但是这种再教育允许那条到达生前和死后的生命的通道("……通过死亡/我最后取得了真正的永生"，P. 110)，而不是那条生前和死后的死亡的通道，这就是残酷断言和浪漫否定的区分所在，这种区分是轻微的然而也是决定性的，利茨腾伯格尔

(Lichtenberger)说："我不能摆脱这种观点，即我出生前我是死的，还有，通过死我将返回这个状况……伴随着先前存在的记忆去死、去再生应叫作昏厥；伴随着其他的应首先被重新教育的机体而苏醒才称为生。"对阿尔托来说，其基本的关心不是在死的过程中去死，不是让窃神夺去他的生命。"我相信总有一个他人，在死亡的刹那，夺去了我们自己的生命"（AA，P. 162）。

与此相仿，西方戏剧已经脱离了它的本质力量，脱离了它的肯定性本质，这种从起源所发生的剥夺恰恰是起源运动，是作为死亡的诞生的运动。

这就是为什么有一个"位置""被遗留在所有流产戏剧舞台上"的原因，戏剧是在其自我消失中诞生的，而且这个运动的后裔有一个名字：人。残酷戏剧通过分离生和死，通过抹去人的名字而诞生。戏剧总是用来作尚未被确定的事："关于人的最终词尚未被说出来……戏剧决不用来描述人及人的所为……人在埃斯库勒斯那里已经十分病态，但仍在某种程度上将自己视作上帝且不想进入羊皮纸中，在尤里庇底斯那里，最终，他忘记他作为上帝的时间和地点，只好在羊皮纸中炫耀着"（ibid.）。

确实，这个没落的、颓废的、消极的西方戏剧的起源前夕应被唤醒和重构以便在东方的地平线上复兴这个断言的不能改变的必然性。当然，这是作为一个尚不存在的舞台的不能改变的必然性，但这个断言不是在明天要阐述的，不是在某种新戏剧中要阐述的。它不能改变的必然性如同一种持久的力量在起作用。残酷总在工作。虚空，空洞的以及正等待尚未"开始存在"的戏剧的位置，就此仅仅测量这个奇怪的距离，这个距离使我们同不能改变的必然性分开，同断言的现场（或更恰当地，当代的，积极的）工作分开。在此距离的独特开放性空间内，残酷舞台给我们树立了谜团，正是这个开口在此是我们所想进入的。

若环顾今日世界——如此之众的事例以最引人注目的方式对此提供证词——所有戏剧的冒险都宣称对阿尔托的忠诚（对的或

错的，但这种坚执有增无减)，于是残酷戏剧的问题，它目前不存在的和不能改变的必然性的问题，具有一种历史问题的价值。一个历史问题并不因为它能被刻写在所谓戏剧史内，并不因为在戏剧形式的演变中它是划时代性的，也不因为在系列戏剧表演模式中将占据一个位置而成为历史问题。问题是历史性的，是一个绝对和激进意义上的历史性的，它宣布了表演的界线。

残酷戏剧不是一个表演，在生活是不可表演的范围内，它是生活本身。生活是表演的非表演性起源；“我因此说残酷如同我可以说生活一样”（TD，P.114)。生活随身携带着人，但它主要的不是人的生活，后者仅仅是生活的表演，这就是古典戏剧的形而上学的界限——人文主义的界限，“我们所实践的戏剧由于想象力的可怕贫乏因此受到指责。戏剧应使自己成为生活的对等物——不是个人生活的对等物，即不是那种角色（人物）至胜的个人生活方面的对等物，而是一种解放的生活——它扫除了人的个体性，在此，人仅仅是个反映——的对等物。”（TD，P.116)

模仿不正是最自然的表演形式吗？像尼采一样——俩人的这种亲近性不止于此——阿尔托想处理艺术的模仿观，处理西方艺术的形而上学逐渐成形的亚里斯多德美学。“艺术不是生活的模仿，但生活是那种艺术一再使我们与之相联的先验原理的模仿”（OC 4：310)。

剧场艺术应成为摧毁模仿论的首要的和特殊的场所；较之任何其他艺术而言，它更多地被总体性的再现工作所标记着，在这种总体性的再现中，生活的断定由于否定而使自己被对折且变得空洞起来。这种再现，其结构不仅仅限于艺术，而且投射到整个西方文化（它的宗教、哲学、政治学)，因此，它表明它决不仅仅是一种特殊类型的戏剧结构。这就是说为什么今日留给我们的问题远远超乎于戏剧技术的边界。这是阿尔托最顽固的断言：技术性的或戏剧逻辑上的反省决不应该被边缘性地对待。戏剧的颓败无疑是以这种分离的可能性所开始的。如不唤醒戏剧逻辑问题的

重要性或兴趣，或可能发生在戏剧逻辑问题、戏剧技术的界限内革命的重要性或兴趣，这种情况可能会进一步加剧。但是阿尔托的意图表明了这些界限，因为只要这些技术性的或超戏剧性的革命并没穿透西方戏剧的特有根基，它们都将归属于安东尼·阿尔托想要炸毁的历史和舞台。

打破这种归属结构意味着什么？这样做可能吗？在哪种条件下今日戏剧才能合法地求助于阿尔托之名呢？仅仅只有一种事实才使得这么多的导演希望作为阿尔托的继承人被认可，那就是（如同已写过的一样），他的“私生子”。辩护问题和合法性问题也随之而来，以什么标准才能将这种主张称为无稽之谈？在什么条件下，一种真正的残酷戏剧才能“开始存在”？在读《戏剧及其重影》中的所有文本时，这些同时是技术的和形而上学的（阿尔托所理解的形而上学）问题会自发地涌现出来，因为这些文本较之一大堆箴言来说更有诱惑，较之一篇戏剧实践论文而言则更多地是动摇了全部西方历史的一种批判体系。

残酷戏剧从舞台上驱逐了上帝。它没在舞台上设置新的无神论话语，或给无神论一个讲台，或腾出一块戏剧空间提供给令人生厌的，一再宣称上帝之死的哲学逻辑。残酷戏剧实践，在其行为和结构内，居住着或更适当地说生产着一种无神论空间。

只要被言谈、被言谈意愿支配，被不属于戏剧场所且远远地控制剧场的基本逻各斯所支配，舞台便是神学的。只要跟随着完整传统的戏剧结构，只要它表现了如下的要素：用文本所武装的作者——创造者，他是缺席的，并离得远远的，他组织和调节表演的时间或意义，让表演再现他，再现那些被称作他的思想、他的意图、他的观念的内容的东西，这样，舞台便是神学的。通过代理人、导演或演员以及那些表演戏剧角色的奴性解释者——这些角色最初是通过他们所说的或多或少地反映“创造者”的思想——他让表演再现他自己。解释的奴隶总是忠诚地去实现“主

人”临时指派的任务。他更多地——这是组织所有这类关系的再现性结构的讽刺原则——什么也没创造，他仅仅有过一种创造性幻觉，因为他仅仅抄写了且顺利阅读了一个本质上是再现性的文本，这种再现性文本通过一种被称为“真实”的东西（阿尔托所说的存在性真实，“现实”，是一种“思想的粪便”）来维持着一种模仿和再生产关系。最后，神学舞台适宜于一种消极的、安然就座的公众、观察式公式、消费式和享乐式公众——如尼采和阿尔托所言——他们参予缺乏份量和深度的作品，参予水平面的、满足其观淫癖的作品（在残酷戏剧中，纯粹的视觉感受并不是暴露给观淫癖的）。这种总体结构中的每一部分都通过再现和其他部分联接在一起，而活生生的在场的不可再现性在无限的再现之链中却被掩饰、分解、压抑或驱逐——这种结构从未改变。任何革命都维持着它的完整性，而且最常见的是保护它或恢复它。它是确保再现运动的语音文本，言谈，传递性话语——甚至被鼓动者传递，这些鼓动者的藏身地是在隐秘的然而又是不可或缺的再现性结构中心。不论其重要性是什么，引入西方戏剧中的所有挂景的，音乐的甚至表情的形式，就最好情况而言，也仅仅只能阐明、陪同、服务或装饰一个一开始就提到的文本、词语织物、逻各斯。“如果剧作者是安排言谈语言的人而导演是他的奴隶，那么就仅仅存在一个用词问题。在此，术语有些混乱，它缘自这样的情形：对我们来说，依照对导演一词的通常理解，这个人仅仅是个工匠，适应者、永远地置身于将一种语言转换成另一种语言的戏剧工作的翻译者。词语语言高于其他语言，戏剧只承认这种语言，对此只要达成一个心照不宣的准绳的话，这种混乱仍可能存在，导演仍会被迫地隐没在剧作者身后。”（TD，P.119）当然，这不意味着赋予导演大量的重要性和责任却又维持着古典结构这一事实就是对阿尔托的忠实。

由于字词（或更恰当地说字词和概念的统一体，如我们在后面将要说到的——这种特性十分重要）的作用，而且，不在意对

"测量我们无能的动词"和我们的恐惧的神学支配，确实，舞台发现自己在整个西方传统中受到威胁。西方——这就是其本质能量——仅仅在为抹去舞台而工作，因为除了表明一种话语外什么也不干的舞台不再是个完整的舞台，它和言谈的关系是症结所在，并且，"我们重申那个时代是病态的"（OC 4：280）。重建舞台，最后将文本的暴政置于舞台上同时又颠覆文本的暴政实际上是同一种姿态。"纯舞台的胜利"。

于是，这种古典的舞台遗忘同戏剧史同西方文化史混淆在一起，确实，它甚至还保证了它们的表现。然而，尽管有了这种"遗忘"，戏剧及其艺术已存活了25个世纪之久，尽管其基本结构是和平稳定和静态的，它仍是一种不能弃之不顾的混乱和变质的经验。这样，该讨论的就不仅仅是遗忘或简单的表面隐蔽问题。某种舞台，因为遗忘的而事实上被粗暴地抹去的舞台，同背叛保持着一种秘密联系，一种关系——如果背叛是因为不忠而丧失本性的话，是使自己不顾自己而显明的话，是表明这种力量基础的话。这就是为什么在阿尔托看来，古典戏剧就不仅仅是戏剧的缺席、否定或遗忘，就不是一种非戏剧：它是一种让覆盖物得以辨识的掩盖物标志；它是一种腐坏，也是一种"反常"，一种引诱，一种越轨的边缘，越轨的意义和尺度仅仅在戏剧演出的前夜，在悲剧的起源之机才是可见的。或者，举例而言，在"征服柏拉图的奥尔菲斯神秘剧"领域，或被剥夺了被掩盖起来的解释的"艾留西斯神秘剧"领域，或者，"至少在这个世界上有一次，柏拉图所找发现的完全的、响亮的、流动的裸体现实的纯粹美丽"领域（TD，P. 52）。阿尔托确实是谈论反常而非遗忘，比如，在这封给本杰明·克雷米伊克斯的信中，他写道：

> 戏剧，这门独立自主的艺术，要想复活或仅仅生存下去，就必须意识到它同文本、纯粹言谈、文学以及所有固定的和文字的手法的差别。我们可以极其完美地继续设想以文本作者

为基础的戏剧，设想以越来越台词化、繁冗、令人生厌的且控制着舞台美学的文本为基础的戏剧。但是，这种戏剧观，它让人们坐在排列成行的扶手椅或安乐椅上，并互讲故事，不论这多么美妙，如果不是对戏剧的完全否定的话——戏剧并不绝对要求运动才成为戏剧——那它理所当然的就是它的反常。(TD，P.106；斜体字为我所标)

从文本或作者——上帝中解脱出来，演出 (mise en scène) 将返回到它的创造或组建的自由中。导演和参予者（不再是演员或观众）将终止作为表演的手段和机体。这就意味着阿尔托因为残酷戏剧就拒绝了表演这一名字吗？只要我们澄清概念的困难的和模棱两可的意义，情况就并非如此。在此，我们不得不利用我们用这个独特的词表演间接翻译的全部德语词。由于不再作为一种附加物、不再作为写就的、思想的或生活在舞台之外的文本的意义阐述，舞台，当然地不再代表什么了。舞台不再作为当下 (present) 的重复物而运转了，不再重现存在于别处而且优于它的现时了，不再重现那种内涵较它更为古老，脱离它、无它也能恰当的运作的在场：绝对逻各斯的自我在场，神的活生生的在场。如果表演意味着显示给观众的演出表面的话，舞台就不再是表演了，如果在场指的是保持在我面前之物，它甚至不能提供一种在场的显示了。残酷表演应该穿透我。如果表演还意指着打开书卷、多维环境、产生自己空间的经验的话，那么，抽象表演就是起源性表演了。空间，也就是说，言谈无法凝固无法包含的空间的生产（因为言谈最初预想到了这种空间），因此就求助于那种不再称为线性系列的时间，求助于一种“新的空间概念”和“一种特殊的时间观念”(TD，P.124)。“我们试图将戏剧建立在每件他物之前的演出上，我们应将新的空间概念引入这个演出中，这个空间在所有可能的层面上，在深度和高度的所有透视程度上都被利用起来，在这个概念内，特殊的时间观将附加到这项运动中来……这

样，戏剧空间不仅仅在维度和体积上，而且，也即是说它的内侧也将被利用起来（dans ses dessous）”（TD，P. 124）。

这样，古典表演的封闭，也是起源性表演。密闭空间的重建，是力量或生命的原始表现。密闭空间也就是一种自我生产的空间，它不再被那种优越的缺席场所、托辞、频繁他物和不可见的乌托邦所组织。表演的终结，就是起源性表演，表演的终结，就是没有主导言辞，没有主导性计划事先渗透和平衡的起源性解释。可见的表演，毫无疑问，反对那种排除视觉的言辞，——阿尔托坚持一种有戏剧性的创造性形象——但是其可视性不是由主导话语所掌握的表演构成。于是，表演就成为一种纯视觉甚至纯感受的自动呈现。

同一封信的另一段试图界定的正是这种戏剧表演极端的和困难的意义："即使在最大胆的导演心中，只要演出（mise en scène）仍是一种简单的出场方法，一种表达作品的辅助方式，一种无自身意义的戏剧插曲，它仅仅只是在这种程度上才是有价值的：它成功地将自己隐藏在它假意服务的作品之后。只要被实施作品的主要兴趣在其文本之内，只要文学对这种不恰当地称作作戏的行为具有优先性——这个行为通常携带着贬义的、辅助性的、短命的和外在的意义，那么，这种情况还会继续。”（TD，PP. 105—106）在残酷舞台上，这将“不是一种反映式而是力量式的演出行为”（OC 4：297）。对起源性表演的返归不是简单地而是至关重要地暗示着戏剧或生命应停止“再现”另一种语言，应停止使自己来源于另一种艺术，如文学，即使是诗的文学。因为在诗中如同在文学中一样，词语表现偷窃了戏剧表现。诗仅仅通过变为戏剧才能摆脱西方的“疾病”。“确确实实，我们认为存在着一个诗的概念，它从一个混乱和病态至极的想保持所有诗的时代里已完成的诗歌形式中分离出来。当我说时代想要之时，我在夸大其辞，因为在现实中，它不可能想要任何东西；诗是它绝不能动摇的习癖的牺牲品，在我们看来，我们用自然和自发能量来确定的诗（但

所有的自然能量都不是诗的)都应当在戏剧中找到它完整的表达，它最纯粹、最锋利、最真实的分离表达”(OC，4：280)。

这样，我们能够对严峻和必然的残酷作出区分。在残酷的引航下，阿尔托理所当然地邀请我们仅仅思考“严峻，不可改变的意图和决定”，“不可逆的和绝对的决定”，“决定论”，“对必然性的屈从”等等，而不是“虐待狂”，“恐怖”，“流血”，“受难敌人”等等(今日刻在阿尔托名下的结果可能是暴力的，甚至是血腥的，但因为这一切，它不是残酷的)。然而，在残酷、在以残酷命名的必然性的起源总有一个谋杀，最主要的，一个弑父者。戏剧起源，正如它应被恢复一样，是一只举起的手，是反对逻各斯的滥用者，反对父亲、反对屈从于言说和文本权力的舞台之上帝的手。

> 就我看来，除了直接控制舞台的人之外，没人有权自称为作者，也就是说创造者。确实，在法国，在欧洲甚至在整个西方只要这点被考虑，它就是戏剧的致命点：仅仅只有发声语言，语法化的发声语言，也即是说言谈语言，写定的言谈语言，发音的或不发音的，同其仅仅被写下来具有同样价值的言谈，才被西方戏剧认同为语言，被指派为语言的能力和权力，被允许称作语言。在我们所设想的戏剧中，文本就是一切(TD，P.117)。

因此，在残酷戏剧中，言谈将变成什么？它将简单地自我沉默或消失吗？

决不。言谈将停止操纵舞台，但仍在舞台上出现。言谈将占据一个严格划界的空间，将在一个协调的体系内发挥功能。因为众所周知残酷戏剧务必事先煞费苦心地决定。作者及其文本的缺席并没有抛弃舞台。舞台没被遗弃，没交给临时性的无政府，没交给“机会预言家”，没交给“科波的即兴表演”(TD，P.109)，

没交给“超现实主义经验”(OC 4：313)，没交给“无训练的灵感的反常性”(ibid)。这样，一切都要在其结构不再类似于古典再现模式的写作和文本中被指定下来。那么，残酷本身所要求的必要指定将把言谈分派到什么位置?

言谈及其概念——语音学的言谈，古典戏剧的一个要素——言谈及其写作只是在它们据称是支配的范围内，将在残酷舞台上被抹去：即刻的援引或重引和命令。导演和演员将不再执行命令：“于是，我们应放弃对文本的演出迷信和作家的专制”（TD，P. 124)。这也是使戏剧变为阅读练习的发音的终结，是“就某一戏剧爱好者而言这意味着阅读的剧本和使之上演的剧本提供同样明确同样重要的满足”这一事实的终结（TD，P. 118)。

那么，言谈和写作如何发挥功能？他们将反复变为姿态；言谈常常用来确证它的理性透明度，用来在意义的方向上偷窃它的身体，言谈的这种逻辑性的和话语性的意图将被削减和贬低。因为言谈自己对自己身体的盗窃确实是这种情况：一种透明物将身体奇怪地掩盖了，然后透明物的解散又暴露了词的肉体，暴露了词的响声、语调、强度——逻辑和语言的发声尚未使之完全冻结的呼喊，这就是，仍属所有言谈、仍属重复和概念的普遍性从没全部拒绝的独特的和不可替代的运动中的被压抑姿态方面。我们知道阿尔托将哪种价值赋予那个所谓的——在眼下，是极其错误的——象声词。Glossopoeia（作者自造的词——译注)，它既不是一种模仿语言，也不是一种名字的创造，它使我们返回到一种边界线时刻，此时，词尚未诞生，发声不再是呼喊但又不是话语，重复几乎是不可能的，随之而来的，一般性语言：概念和声音的分离，能指和所指的分离，灵魂和语法的分离，转译和口传的自由，解释运动，灵魂和身体的差异，主人和奴隶的差异，神和人的差异，作者和演员的差异。这是语言起源的前夜，是神和人文主义对话的前夜，此人文主义的不可磨灭的再生决不被西方戏剧的形而上学所维持。

这样，问题就不是建立一个沉默的舞台而是建立一个喧哗尚未被抚平为词语的舞台。词是神灵言谈的尸体，沿着生命自身的语言，“词之前的言谈”应被重新发现。姿态和言谈尚未被表演的逻辑分开。“由于其神秘意义已经遗忘，我正给口语增添另一种语言，我正试图恢复言谈语言的古老神奇性，它的本质上的魅惑力量。当我说我不上演写定的剧本，我的意思是我不上演以写作和言谈为根基的剧本，在我创作的演出中将会有压倒性的物体成分，习常的文字语言无法抓住它和固定它，即使是言谈和写定的部分也应在新的意义上言说和写作”（TD，P. 111）。

何种“新的意义”？首先，何种新的戏剧写作？后者将不再占据仅仅先作词语标记的有限位置，而是覆盖了新语言的全部范围：不仅语音写作和言谈摹本，还包括象形文字写作，发音要素同视觉要素、图像要素和立体感要素相协调的写作。象形文字概念位于《第一次宣言》的中心：“一旦意识到这种空间语言，声音语言，哭喊，闪光、拟声，戏剧就应在角色和对象的帮助下，将它组织成确凿的象形文字，并利用它们的象征主义及它们同所有官能的和各个层面上的互相联系。”（TD，P. 90）

如同弗洛伊德所描述的，在梦的舞台上，言谈有相同的位置。这种相似需要病人思考。在《梦的解释》和《梦的理论的元心理学补充》中，写作的位置和功能被限定了。出现在梦中，言谈仅仅是众多要素中的一个，有时像主要程序依自己的经济学操纵的一个“东西”。“在这个程序中思考被转化成形象，主要是视觉类型形象；也即是说，词的显现被带回到与其一致的物的显现，似乎这种一般性的程序是由对可再现性的考虑来支配的。”“梦的运作极少使词语显现，这一点是极其显著的，它总是准备将一个词转换成另一个词直到它找到了就造型再现而言最方便的表达”（SE 14：228）。同样，阿尔托也谈到了“言谈的视觉的和造型的物质化”（TD，P. 69），谈到了运用“具体和空间意义上”的言谈以便“像固体物一样操纵它”（TD，P. 72）。谈论梦，弗洛伊德就

求助于雕塑、绘画或原始艺术家——艺术家依照喜剧漫画作者的方式，“从被表现的人物口里”悬挂“小标记，它在已固定的人像中包含着艺术家无法用图画表达的言谈”，此时，我们能理解当言谈仅仅是一个要素，一个限制性地点，一个普遍性写作和再现空间内的被环绕的写作时，它将变成什么。这是画谜或象形文字的结构。“梦的内容，一方面，被表达出来似乎它处于象形文字笔迹中”（SE 4：227）。在1913年的一篇文章中：“遵从言谈之物不应该仅仅被理解用词语来表达思想，还应包括姿态和每个其他方式的言谈，例如，写作也是如此，通过写作大脑活动可被表达出来……如果我们反映梦的表现的意义主要是视觉形象而非词语，我们将会明白将梦和写作系统相比较较之和语言系统相比较更为合式。事实上梦的解释完全类似于诸如埃及象形文字之类的古代象形文字笔迹的破译。”（SE 13：176—177）

很难知道经常谈论精神分析学的阿尔托在什么程度内接近弗洛伊德的文本。是在某件特别的事件中他用弗洛伊德的术语描述了有关残酷舞台的言谈和写作的运作，而弗洛伊德有时是无法阐释的。同样是在《第一次宣言》中，阿尔托写道：

> 舞台语言：它不是一个压制口语的问题，而是赋予词同它在梦中相近的重要性问题。同时，一种新的语言记录方式应该被发现，不管它是属于音乐录制还是属于某种符码。就一般普通对象、甚至人体而言——它们被提高到记号的显贵位置——很明显人们能从象形符号中获取灵感（TD，P. 94）……对一切诗、一切存活的语言以及其他的，中国表意文字和古埃及象形文字而言，这是永恒的规律，因此，我绝不是限制戏剧和语言的可能性，我以不上演剧本为借口来扩充舞台语言并使它的可能性倍增。”（TD，P. 111）

就精神分析学，特别是精神分析学家而言，阿尔托小心翼翼地表

明他和他们的距离，后者相信由于精神分析的帮助，他们能够保留话语并因此能够施展他们的首创性和首创权。

由于残酷戏剧的确是梦的戏剧，而且是残酷的梦的戏剧，这就是说，绝对必然的和决定性的梦，算计好的和有方向的梦，同阿尔托相信的梦是自发梦的混乱经验相反。梦的方式和形象应被控制。超现实主义者阅读过黑维·德·圣特—丹尼斯（Hervey de Saint-Denys）。在梦的戏剧性处理中，“诗和科学因此是同一的”（TD，P.140）。要使它们如此，通过精神分析学这一现代魔力来运作毫无疑问是必要的。"我建议把现代精神分析学所带来的基本的魔力般的观点带回到戏剧中”（TD，P.80）。但决不应该对阿尔托所相信的梦和无意识的迟疑不决作出让步。梦的规律应被生产和再生产：“我建议放弃我们的意象经验论，那里，无意识任意装饰形象，诗人对它也肆意安置”（ibid）。

因为想“看到舞台上的火花和狂喜”，“梦的模糊和神奇魅力的任意部分”，阿尔托因此拒绝了作为一个解释者、二级评论家、解释学家和理论家的精神分析学家。同他谴责心理剧一样，他也拒绝精神分析戏剧，出于相同的原因：他对任何秘密的内在性的拒绝，对读者的拒绝，对直接解释的拒绝和对心理戏剧治疗的拒绝。“下意识在舞台上决不扮演一个真正的角色。通过生产者和演员的中介，我们有足够的发生在作者和观众间的迷惑。对精神分析学家，灵魂的学生和超现实主义者来说太糟糕了……我们决定保护我们上演的戏剧不受任何秘密的评论”（CW 2：39）。由于他的处境和地位，精神分析学家应从属于古典舞台结构，从属于他的社会形式，他的形而上学，他的宗教，等等。

残酷戏剧于是不是一种无意识戏剧，几乎完全相反。残酷是有意识的，它被清楚地暴露出来。“没有没有意识的残酷，没有没有运用意识的残酷”（TD，P.102）。这种意识真正地依靠一种谋杀而存活，它是谋杀意识，如同我们上面提到的。阿尔托在“论残酷的第一封信”中这样说：“是意识赋予生命的每个行为的实践

以血红色和残酷差异。因为生命总是某人之死这一点已被理解。”

阿尔托也抗议弗洛伊德对梦的某种描述，这种描述将梦视作欲望的替代性满足，视作一种代理功能：通过戏剧，阿尔托想恢复梦的尊严，想使它们成为更具起源性、更自由、更为确定性的而不仅仅是替代性的活动。他在《第一宣言》中的话可能也是反对弗洛伊德的思想形象的："将戏剧视作二手的心理或道德功能，相信梦仅仅有替代功能，就将削减梦和戏剧深刻的诗意内涵”（TD，P.92）。

最后，精神分析戏剧将冒解神圣戏剧的危险，并就此在其计划和轨迹中证实西方。残酷戏剧是神圣的戏剧。如果它不重新唤回神圣性，如果它不是“揭露”的“神秘”经验，不是它们最初出现的生命的显示，那么向无意识的回归将会失败。我们了解了为什么象形文字被纯粹语音符号所代替的原因。后者较之前者而言同神秘化的想象更少一些关联，这点应补加上。“通过呼吸这一象形文字，我能恢复神圣戏剧的观念”（TD，P.141）。超自然物和神的新的显灵应在残酷内发生。不是不提及而是应归功于上帝被驱逐和戏剧神学机器的毁坏。神灵被上帝毁坏了，这就是说，被人给毁坏了，人，自己允许生命同上帝分离，自己允许一出生就被侵占，通过玷污神灵的神圣性而变成为人。“决非相信人发明了超自然物和神灵，我认为正是人的古老的干预才最终破坏了他内在的神灵”（TD，P.8）。神圣残酷的恢复，因此，应穿越上帝的谋杀，就是说，主要是人一上帝的谋杀。

现在我们可能会问——不是问现代戏剧在何种条件下能忠实于阿尔托——在什么情况下现代戏剧对阿尔托不忠？不忠的主题，甚至在那些以一种我们熟知的好战和喧哗的方式乞助于阿尔托的人中，可能会是什么？命名这些主题我们将获得满足。毫无疑问，同残酷戏剧不同的是：

1．所有非神圣戏剧。

2．所有赋予言谈或动词以特权的戏剧，所有语词戏剧，即使

是这种特权变成为自我毁坏的言谈的特权，变成无望再生的姿态的言谈的特权，变成言谈对自身否定的言谈的特权，变成戏剧虚无主义的言谈的特权，变成被称为荒唐戏剧的言谈的特权。这样一种戏剧将不仅被言谈所消费，它不会破坏古典舞台的功能，而且，它还不是一种阿尔托所理解的（毫无疑问也不是尼采所理解的）断言。

3. 所有的抽象戏剧，这种戏剧从艺术的总体性，也就是生命和它的表意资源的总体性：舞蹈、音乐、容量、造型深度、可见形象、响声、发音等等排除掉某些东西。抽象戏剧是意义的总体性和意义没被消费的戏剧。从这里人们会错误地推断它足能聚积或并置所有的艺术以便建立一个满足"总体人"的"总体戏剧"。没什么较之一个组装的总体性、一个人工的和外在的效仿更远离满足"总体人"了。相反，舞台技术的某种明显耗尽有时更严肃地追循着阿尔托的轨迹。假定在谈论对阿尔托的忠诚、对像他的"消息"一样（这个概念已背叛了他）的某物的忠诚尚有某种意义的话，那么，摧毁工作中严肃的、煞费苦心的、忍耐的、难以改变的冷静自制和瞄准了仍是固体机器主导部分的经济学敏锐，在今天，较之艺术和艺术家的总动员，较之警察嘲弄和平静的眼皮底下的骚乱和临时性煽动，确确实实更为迫切必要。

4. 所有的间离戏剧。间离由于一种说教式的坚执和系统性的沉闷，仅仅献祭于创造性行为中，使舞台空间裂开的闯入力量中的观众（甚至导演和演员）的不参予。间离仍旧是古典矛盾和"欧洲艺术观"的囚犯，欧洲艺术观"试图将心灵投射进远离强力而又醉心于高处的态度"，(TD，P. 10)。因为"在'残酷戏剧'里，观众处于中心，演出围绕着他"(TD，P. 81)，视觉距离不再是单纯的，它不能从感觉背景的总体性中剥离出来；投入的观众不再组构他的演出，也不给自己提供对象。不再有观众或演出了，只有狂欢（festival）(CF，TD，P. 85)。所有劈开古典戏剧性的界线（表演/表演者，所指/能指，作者/导演/演员/观众，舞台/观众，

文本/解释，等等）都是形而上学的禁令，皱眉、鬼脸、张口结舌——狂欢危险面前恐惧的象征。越界所打开的狂欢空间内，表演距离不再能延伸了。在“无根基”的“绝对危险”面前，残酷狂欢举起了所有舞台脚灯和保护性屏障：“我应当有一流的演员，也就是说，在舞台上，我们不害怕触摸刀子的实感，也不害怕——对他们而言绝对真实的——假定分娩的痉挛感，摩里特一苏里对他的所为和他制造的幻觉深信不疑，但他清楚，他是在保护性屏障，我，之后——我掩盖了保护性屏障”（给罗杰·布里林的信，1945 年 9 月）。如同阿尔托所乞助的对狂欢的看法，“无根基”性的狂欢的威胁，“发生过程”，只能使我们微笑：对残酷戏剧而言，它就是尼斯狂欢节对艾留西斯之谜而言的可能之物。发生过程用一种阿尔托所描述的总体性革命替代了政治煽动，由于这一情况，上述这一点尤为如此。狂欢应是一种政治行动，政治革命行动是戏剧性的。

5. 所有非政治戏剧。我们的确说过狂欢应该是政治行动，不是世界观或世界的政治—道德远见的或多或少的雄辩、教导和监督式的传达。要反映这个行动和狂欢中的政治意义，反映迷惑着阿尔托欲望的社会形象，人们就应该在卢梭那里寻求原理（以便在最重要的亲和性中注意到最重要的差异）。这些原理在此二者间建立了联系：对古典演出，对语言中发音的可疑品质，对表演所代替的公众狂欢的观念的批判；以一种小团体面貌出现的某种社会范型，这些小团体在社会生活的决定性时刻提出了既无用又恶毒的对表演的求助。这就是说，所有对政治的求助也就是对戏剧表演的求助。卢梭在《社会契约论》和《致 M. 德阿尔姆伯特的信》中所怀疑的正是“表演者”，那里，他建议用缺乏展览和演出的公众狂欢、无物可观的而且观众自己也变成演员的狂欢来代替戏剧演出，这一点确切地表露出来：“但是，娱乐的对象是什么？……没有，如果你高兴……在广场中央埋一个花团锦簇的木桩；将人们都召集至此，你就有一场狂欢了。还能作得更好；让

观众自娱，使他们变为演员。”

6. 所有观念戏剧、所有文化戏剧、所有交流的、解释性的（当然，是通俗意义而非尼采意义上的）戏剧，它们试图表达内容，发送信息（不论哪种信息，政治的、宗教的、心理学的、形而上学的），这些信息使话语的意义能为听众所了解；这些信息在舞台的行动和现在时中不会完全耗尽；这些信息和舞台并不一致，没有它信息也能被重复。在此我们触摸到似乎是阿尔托的计划、他的历史—形而上学决断的深刻本质。阿尔托想抹去普遍性的重复。对他来说，重复是邪恶的，围绕这个中心，人们可以毫不迟疑地对阿尔托的文本组织一种总体的阅读。重复使力、在场、生命同它们自己分离了。分离是经济的和计算的分离姿态，它延缓自己以便维持自己，它保留着耗费（expenditure）并向恐惧降服。重复力量控制着阿尔托想毁坏的一切，它有几个名字：上帝、存在、辩证法。上帝是永恒之物，它的死无限地进行着，它的死，作为生命内的差异与重复，从没停止过威胁生命。我们应该恐惧的，不是活着的上帝，而是死亡—上帝。上帝即死亡。“因为即使无限物死了，/它仍是/尚未死掉的/死人的名字”（84）哪里有重复，上帝就在哪儿。在场抓住自己，保留自己，即是说，躲避自己。“上帝不是一个存在而且也决不会是一个存在，因为如果没有针对我自己的犯罪，即是说，不从我这里提取存在的话，就不可能有存在。当以下这点不可能之际，存在有一天才想成为上帝：如果上帝在所有永恒时间内将无限量的时间自我显示为时间和创造永恒的永恒的无限性，上帝才能突然地自我显示。”（1945 年 9 月），重复的另一个名字：存在。存在是一种形式，在此，形式的无限多样性、生命力量、死亡在这个词中汇聚起来且被重复着，因为没有一个词，总的来说没有一个符号，不是被重复自身的可能性所构造。一个不重复自身的符号，一个在“初次”尚未被重复划分的符号，不是一个符号。意指分派因此必定是虚构的——虚构只是重复的明确权力——以便每次指涉同一件事物。这就是为什么

存在是永恒重复的关键词、是上帝、死亡对生命的胜利所在。像尼采一样（比如说在《哲学的诞生》中）。阿尔托拒绝将生命归属于存在，并且颠倒了谱系秩序：“最初是生存、是同灵魂保持一致；存在的问题仅仅是它们的结果”（1945 年 9 月），“对人体而言没有比存在更大的敌人了。”（1947 年 9 月）某些其他未出版的文本估价了阿尔托恰当地称作“存在的远处”之物，它们用一种尼采的风格处理柏拉图（阿尔托成功地读懂了他）的这类表述。最后，辩证法是将耗费又重新挪进在场的运动——它是重复的经济。真理的经济。重复概括了否定性，它将过去的在场聚集和保持为真理、理想。真理永远是可重复之物。非重复、毅然决然的耗费、在特有时间内无返回的消费在场，应该杀死可怕的推论、无法避开的本体论、辩证法和“终结我的辩证法（某种辩证法）存在”。

辩证法总是终结了我们，因为它总是考虑到我们对它的拒绝，如同它对我们的断言一样。拒绝作为重复的死亡也就是肯定一种不返回的在场耗费，反之亦然。这是盘旋在尼采断言的重复那儿的纲要。纯耗费，将当下的单独状态提供给死亡以便使当下如此显现的绝对慷慨，已开始试图维护当下的在场感，已打开了书本和记忆以及作为记忆的存在的思考。要维持当下并不是要保存那些构成它无可替代和致命的在场之物，保存那些在其内部不可重复之物。快乐地消费纯差异。这——被减至到苍白的框架——就是黑格尔以来思想自我概念化的思想史的策源地。

戏剧的可能性是将悲剧视作重复这一思考的必要焦点。重复的威胁在任何别的地方都不及在戏剧中组织得那么好。没什么别的地方离作为重复的起源的舞台如此之近，离本应抹去的——只要将它和它自己分开，就像它和它的重影分开一样——原始重复如此之近。不是在阿尔托所提到的《戏剧及其重影》的意义上，而是在无法压制的重复运动中，指明折迭之物以及从戏剧和生命盗窃当下行为的简单在场的内部重复。“一次”是无意义、无在场、无清晰性之事物之谜。现在，对阿尔托来说，残酷狂欢仅能发生

一次："让我们将文本批评留给研究生，形式批评留给美学，让我们认识到说过的不应再说；一个表达不具有两次相同的价值，一个表达不能有两次生命；所有的词，一旦被说过，它就死了，只是在发音的时候，它才发挥作用；一个形式，一旦它用过了，就不能再用了而且应被另一种形式所替代。让我们认识到戏剧是这个世界中惟一的地方，在那个世界里，一种姿态，一旦作了，就决不能以同一种方式作两次"（TD，P. 75）。情况确实是这样发生的：戏剧表演是有限的，它把表演扔在后面，把实际的在场扔在后面，无物可循，无迹可循。它既不是一本书也不是一个工作，而是一种能量，在这个意义上，它是惟一的生命艺术。"戏剧演示了行为的无用性，行为，一旦作了，被不能再作了，它也演示了一种状态的优越用途，这个状态未被行为所耗用，它被恢复，它生产一种纯净"（TD，P. 82）。在这个意义上，残酷戏剧当是差异的艺术，是无节省、无保留、无回返、无历史的耗费艺术。纯粹在场即纯粹差异，其行为应忘记，积极地忘记。在此，人们应该实践《道德的谱系》第二章所提到的"积极的健忘"（aktive vergesslichkeit），它也阐释了"狂欢"和"残酷"。

阿尔托对非戏剧性写作的厌恶有相同的意思，激起这种厌恶的不是身体姿态，不是外在于灵魂内真理铭写的知觉、记忆和记忆减退的记号，而是相反，是铭写真理的场所的写作、虚构写作，重复写作。柏拉图批评身体写作，阿尔托批评抹去身体的写作，抹去仅能发生一次的活生生姿态的写作。写作就是空间本身，是一般性的重复的可能性。这就是为什么"我们应去掉对诗和文本的迷信估计。写作的诗只值得读一遍，然后就该毁掉"（TD，P. 78）。

列举了这些不忠的主题，很快就能理解忠诚是不可能的。在今日世界里没有满足阿尔托欲望的戏剧，对阿尔托自己的意图来说也不例外，他比任何人都深知这点：对非重复的表演、完全在

场的、不在自身内携带死亡的重影的表演、不自我重复的当下、也即是说时间之外的当下，非当下等等来说，残酷戏剧的“语法”，阿尔托说可发现戏剧的“语法”将总是一种无法达到的极限。只有通过隐藏内部的差异，只有在对起源的重复的内部掩盖中，在表演中，当下才能那样地自我显露、出现、自我到场、打开时间的舞台和舞台的时间。在辩证法中。

阿尔托深知这点：“某种辩证法……”因为人们如果能构想辩证法的地平线——在通常的黑格尔主义之外——他就可能理解，辩证法就是有限的无限运动，生和死统一体的无限运动，差异的无限运动，起源重复的无限运动，也即是简单起源缺席的悲剧的起源的无限运动。在这个意义上，辩证法是悲剧、是惟一可能用来反对纯起源的哲学或基督教观念的断言，反对“起源精神”的断言：“但是起源精神从没停止使我干下蠢事，我从没停止使我自己同基督教精神的起源精神分开”（1945 年 9 月）。悲剧性的不是重复的不可能性而是其必然性。

阿尔托知道残酷戏剧不是在简单在场的纯粹中开始，也不是在此终结，它的开始和结束是在表演内，在“第二次创造”中，在非简单起源力量的力量冲突中。毫无疑问，残酷应在冲突中实施，就此，它也应当使自己被揭穿，起源总是被揭穿。这就是戏剧的炼丹术：

> 在进一步地深入之前，我应界定原型和原始戏剧到底是什么，我们因此就抵达了问题的核心。事实上如果我们提出了戏剧起源和存在的理由（raison d'etre）（或原始必然性）问题，我们就会形而上学地发现一种本质戏剧的物化或更恰当地说外化，这种戏剧被处理了，被分解了，与其说丧失了其特征还不如说丧失了其原则，但是它以一种物质的和积极的方式充分地包括着一种无限的冲突景观。哲学地分析这种戏剧是不可能的，只能诗意地分析……这种本质戏剧，我们逐渐地认

识到，在较创世本身更精巧的某物的形象中，存在着某些作为无冲突的孤独意志的结果而应被表现的东西。我们应当相信，本质戏剧——伟大神秘之根本——和创世的第二阶段、困难阶段、重叠阶段以及观念的物质化联结在一起。看起来的确如此：在简化和秩序统织的地方，既无戏剧也无戏剧性，真正的戏剧，也像诗一样——尽管是通过其他的方式——是在一种组织化的无政府之外诞生的（TD，PP. 50—51)。

原始戏剧和残酷由于重复也诞生了。但是，无表演的戏剧观念，无不可能性的观念，如果并不有助于我们调节戏剧实践的话，很可能，它允许我们设想它的起源、前夜、界限和死亡的地平线。于是西方戏剧的能量就使自己被环绕在它的可能性之内，它并非偶然的而是在整个西方史中作为一个构成中心和结构轨迹而发挥作用。但重复偷盗了这个中心和轨迹，而且我们刚才提到的它的可能性之物应禁止我们谈论作为地平线的死亡和作为过去开口的诞生。

阿尔托尽可能地使自己靠近这个界线：纯戏剧的可能性和不可能性。在场，为了在场和自我自场，总是开始自我再现，总是被揭穿。断言本身在自我重复中应被揭穿。这意味着对打开表演史和悲剧空间的父亲的谋杀，意味着总的来说阿尔托在最接近其起源之处想重复但仅仅只重复一次的父亲的谋杀——这谋杀无穷无尽且被无限地重复着。它通过揭穿它自己的评述而诞生，它被它自己的表演陪伴着。在此，它抹去自己且证实了这个违规法则。这么做，它足以保证有一个记号，也就是说，一个重复。

在界线这一边的下面，在他想挽救无内部差异无重复的在场纯净的范围内（或，矛盾性地相当于同件物，纯差异的纯净)，阿尔托也渴求着戏剧的不可能性，想抹去舞台，不再想看到父亲居住或经常出现的而又臣服于谋杀的重复的地方发生了什么。当他在《这儿—谎言》写道："我安东尼·阿尔托，是我的儿子，/我

的父亲，我的母亲，/和我自己”（AA，P. 238）时，这不是想削减原一舞台的阿尔托吗？

他就此使自己保持在戏剧可能性的界线上，他同时想生产和消灭舞台，这就是他以最极端的方式所了解的东西。1946 年 12 月：

> 现在我将说一点东西，可能，
> 将使很多人惊得呆若木鸡。
> 我是戏剧的
> 敌人。
> 我一直如此。
> 我多么爱戏剧，
> 我就，由于这个原因，多么同样地是它的敌人。

在后面我们立刻看到：他不能自我放弃重复的戏剧，也不能抛弃非重复的戏剧：

> 戏剧是热情洋溢之物，
> 是从身体
> 到身体
> 的可怕的力量转换。
> 这种转换不能两次重演。
> 没什么比巴厘体系更为不恭的了，
> 在一次地产生这种转换之后，
> 它不是寻求另一种转换，
> 而是诉诸于一种特殊魅力的体系，
> 以便剥夺灵魂照片的既定姿态。

不自我重复的重复戏剧、在力的冲突中差异的原初重复戏剧，

在此力中“恶是永恒的法律，善是一种努力也是被附加给另一种残酷的残酷”——这就是以其表演开始的残酷的致命界线。

因为它总是已然开始了，表演因此没有终点。但人们能设想无终点表演的封闭。封闭是一种环线，在其内部差异的重复无限地自我重复，这就是说，封闭是它的嬉戏空间。运动是嬉戏世界的运动。由于“绝对的生命本身是一场竞赛”(OC 4：282)，嬉戏是作为必然和偶然统一体的残酷，“是偶然，而非上帝，才是无限的”（《片断》），生命的嬉戏是艺术的。

思考表演的封闭就是思考死亡的残酷权力和允许在场自我再生的嬉戏，就是快乐地思考通过在延缓中躲避自己的表演而自我消费。思考表演的封闭即是思考悲剧：不是命运表演的悲剧，而是表演命运的悲剧。它的无理无由的必然。

而且，它也是思考，在其封闭内，表演的继续，为什么是致命的。

（汪民安　译）

[General Information]
书名=知识分子图书馆　文学行动
作者=[法]德里达著
页数=363
SS号=10425756
出版日期=